

للمير غريب



۱۹۹۸ء

子不語怪力亂神

السريالية في مصر

طبعة ثانية. مزيدة ومنقحة

الأعمال الخاصة



الهيئة المصرية
للحقوق

السريالية في مصر

السريالية فى مصر

سمير غريب

هـ - ٢٤٢٥٨



مهرجان القراءة للجميع ٩٨

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك
(الأعمال الخاصة)

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة التنمية الرياضية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: الهيئة المصرية العامة للكتاب

السريالية في مصر

سمير غريب

لوحة الغلاف

للغنان: رمسيس يونان

الإشراف الفني:

للغنان محمود الهنسى

المشرف العام

د. سمير سرحان

على سبيل التقديم

تواصل مكتبة الأسرة ٩٨ رسالتها التثويرية وأهدافها النبيلة بربط الأجيال بتراثها الحضارى المتميز منذ فجر التاريخ وإتاحة الفرصة أمام القارئ للتواصل مع الثقافات الأخرى، لأن الكتاب مصدر الثقافة الخالد هو قلعتنا الحصينة وسلاحنا الماضى فى مواكبة عصر المعلومات والمعرفة.

د. سمير سرحان

هذا الكتاب مبحث علمى راق. مستوف لأركان البحث العلمى المنهجى الجاد. يتمتع بتوازن غريب جدا. لأنه أعطى لكل ذى حق حقه. هذا الكتاب فى رأى سيصبح جزءا من التاريخ. لا بد أن يتحول إلى وثيقة فى تاريخ الفن والفكر المصرى.

الدكتور لويس عوض

الحقيقة أن هذا الكتاب أخرجنى عن صمتى. ما لفت نظرى فيه هو كم المعلومات الوفير الذى لو حاولت أنا - وأنا جزء من هذا التاريخ - أن أتفرغ لجمعها لفشلت. لقد سعدت جدا بسمير غريب ويكتابه الجميل.

أنور كامل

كتاب الأستاذ المصرى سمير غريب «السريالية فى مصر» بداية متميزة قد تكون لأبحاث مقبلة، جادة، لدراسة واحدة من أهم الحركات الفكرية فى مجالات كثيرة.

صلاح فائق

هذا الكتاب الحيوى الهام الذى صدر عن هيئة الكتاب بقلم الزميل الأنيب الناقد سمير غريب بعنوان «السريالية فى مصر» ربما يكون أول مرجع شامل عن حركة السريالية فى مصر ودعاتها.

عبد العال الحامصى

فى الكتاب جهد تجميعى رائع واجتهاد فكري متميزة وهو نوع نادر من الأبحاث التى تنقص حياتنا الفنية والفكرية.

علام الديب

بهذه الإيضاحات والتحليلات الموثقة بالشواهد، يضع الكتاب مؤلفه فى صفوف النقاد والمؤرخين. الحقائق التى ذكرها سمير غريب تنشر لأول مرة. وتضمن طريق البحث أمام أساتذة كليتنا الفنية ليدرسوا تاريخنا وماضينا القريب.

مختار الطاهر

الى ام سيد وحي غريب

وطرقات منفلوط يلكونة بالاولو طام

وعلى بن عاشور .. اصدعه في المنفى

زينب

مزيذا من الطعن فالحاضر أصبح أسوأ

كان عنوان الطبعة الأولى من هذا الكتاب الذى صدر قرب نهاية عام ١٩٨٦ طمعا فى الحاضر. وعندما أردت اختيار عنوان لمقدمة هذه الطبعة الثانية ورد على ذهنى على الفور العنوان أعلاه، فلقد أصبح الحاضر بالفعل أسوأ. وبخاصة على مستويات الإبداع، وتكوين الشباب، والترفية، والتعليم، ومستويات أخرى، أهدت!! إلينا جماعات التطرف الدينى والإرهاب ومن يقف وراءهم من المرائين والمناققين والجبناء وأصحاب الحلول الوسط ومن يسكنون العصا من المنتصف... وإن أسترسل فى شرح حال تعيشونه قلدى ما هو أجدى للحديث عنه.

وإن أخفى اعتزازى بكتابتى الأول هذا.. فلقد عبر عن مخزون السنوات التسع والعشرين التى عشتها قبل الانتهاء من كتابته من خلال موضوعه الذى اخترته بحب وحماس؛ السريالية، ومصر...

ويعكس فى ثنائيا أفكاره وصياغته رحلة حياة بدأت من منظور بين أول قمرين، وأول حبين لى: أمى وأبى.. لذلك أهديت الوطن الأول والدماء الأولى والأخيرة كتابى الأول.

وإن أخفى اعتزازى بكتابتى الأول هذا.. بسبب ردود الأفعال التى أثارها ولم أكن أتوقعها، بل لم ترد على خيالى. كنت أسمى إلى إثبات ذاتى وتقديم جهد عسى أن ينفع الناس وحسب.. ففوجئت باهتمام شديد بالكتاب وتأثيرات له أكثر أهمية.

الاهتمام بدأ سريما. عندما دعيتى للشاعرة الرقيقة السيدة ملك عبد العزيز وكانت مسئولة عن النشاط الثقافى فى أتيليه القاهرة إلى ندوة عن الكتاب بعد أقل من شهرين على صدوره. ووجدت نفسى أجلس فى هذه الندوة بجوار الأستاذ الدكتور لويس عوض والأستاذ أنور كامل أحد محاضرى موضوع الكتاب والمشاركين فى أحداثه، بالإضافة إلى

الصدیق الفنان والنائد عز الدين نجيب والسيدة ملك، وامتلأت القاعة بفنانين وكتاب وصحفيين!!

فی هذه الندوة استفتدت أكثر. كان الدكتور لويس عوض صديقا وشاهدا على أعضاء جماعة الفن والحرية السريالية. صحح لى الدكتور لويس عوض علانية وعلى رؤوس الأشهاد أخطاء بسيطة وقعت فيها. وشكرته جزیلا على ذلك. وقمت بتصحيح هذه الأخطاء المتعلقة ببعض المصطلحات وأسماء بعض من المشاركين فى جماعة الفن والحرية فى هذه الطبعة الثانية. وقد كان لويس عوض من اللطف بحیث وصف تصحيحاته بالملاحظات، ويررها بقوله بالنص: «لأن هذا الكتاب، فى رأى، سىصبح جزءا من التاريخ، أرجو أن أفق مع المؤلف وقفة سريعة حول عدة ملاحظات تختص ببعض المصطلحات وترجمتها».

وأضاف: «وهى لا تقال من قيمة الجهد المبذول، ولا دقة المؤلف فى تقصى معلوماته واستيفاء مصادره. وكل تهانئى على هذا الجهد وإنجاز الكتاب، الذى أعتقد أنه لا بد أن يتحول إلى وثيقة فى تاريخ الفن المصرى والفكر المصرى».

وقال لويس عوض أيضا فى هذه الندوة إن «هذا الكتاب مبحث علمى راق، لو قدر لصاحبه أن يتقدم به لنيل درجة علمية كالماجستير مثلا، لنالها مكرما. وليته فعل. فهو مستوف لأركان البحث العلمى المنهجى الجاد». والذى لم يعرفه الدكتور لويس عوض أن الصديق العزيز عبد القادر الجنابى السريالى العراقى الأصل اقترح على فى باريس عندما كنت أكتب هذا الكتاب أن أسجله كرسالة للدكتوراه فى جامعة فانسان الفرنسية على ما أذكر. وكان الجنابى قد سجل فيها رسالة للدكتوراه عن السريالية والجيش أيضا - إن لم تخنى الذاكرة - فرفضت الفكرة على الفور.. ذلك أن طموحى لم يكن يوما أن أحمل أكثر من اسمى. وكنت فى صدر شبابى أتمثل بأستاذى - فى الصحافة - جلال الدين الحمامسى الذى أسس كلية الإعلام وعلمنى فيها وخزجت أجيال من الصحفيين - بعض منهم رؤساء تحرير الآن - دون أن تحمل لقب دكتور.

الطريف بعد ذلك أن الأديب المعروف فتحى سلامة منحنى درجة الدكتوراه فى مناقشته لكتاب «حیوية مصر» فى مكتبة القاهرة الكبرى منذ أكثر من عامين..

أما أنور كامل فقد أعلن فى ندوة أتيليه القاهرة أن كتاب «السريالية فى مصر» قد أخرجه عن صمته. وأشار إلى مقالته التى نشرها فى مجلة صباح الخير عدد ١٨ سبتمبر ١٩٨٦ بعنوان ولكنهم صنعوا للمستقبل قبل أربعة أسابيع من انعقاد الندوة حول نفس الكتاب. وقال إنه تجاوب مع الكتاب وكتب تعقيبا عليه نشر مختصرا فى المجلة، وأعلن فى هذه

الندوة أنه على استعداد لأن يطبع مقاله كاملاً على نفقته ويقوم بتوزيعه. وقد فعل بعد ذلك.. ويسعدني أن أعيد نشر هذا المقال بالكامل في الفصل الأخير الجديد من هذه الطبعة اللدانية. بل إنه لم يكف بطبع المقال وتوزيعه، وإنما بدأ بعده فى طباعة مقالات وترجمات أخرى كلها عن جماعة الفن والحرية ومن إبداع أعضائها وبخاصة جورج حنين. وعاونه فى إعداد وترجمة المقالات والقصائد بشكل أساسى الكاتب والمترجم بشير السباعى.. وأطلق أنور كامل على هذه المطبوعات تسمية «القصائل». كان يطبعها على نفقته الشخصية، ويقوم بتوزيعها بنفسه ويمعونة عدد من الشباب الذين نخلقوا حوله. مشكلاً بذلك ظاهرة جميلة فى حياتنا اللدافية القاهرية، ربما كانت من آخر الظواهر الجميلة فى هذه الحياة حتى الآن..

والواقع أن نشر هذه المقالة فى مجلة صباح الخير كان مفاجأة كاملة لى. فلم أكن أعرف أن أنور كامل مازال حياً، ذلك أن كل زملائه ومؤسسى جماعة الفن والحرية كانوا قد ماتوا. وقد مات فى أكتوبر ١٩٩١. والمفاجأة الأجمل كانت أن ألتقى به وجهاً لوجه فى أتيليه القاهرة..

غمرنى أنور كامل بحديثه فى ندوة أتيليه القاهرة رغم قصره. قال إن ما لغت نظره فى كتابى هو كم المعلومات الوفيرة الذى لو حاول هو- وهو جزء من هذا التاريخ- أن يفرغ لجمعها لفشل. وقال «إن هذا الدأب والاتصال الحميم المباشر بالمصادر أعطى حيوية فائقة للمعلومات المطروحة، وهذه الدراسة ليست سلفية للماضى، وهى بالطبع مثقلة للحاضر ومؤملة فى المستقبل، تفتح وشق طريق يفيد من تجارب الحقب السابقة للوصول إلى مستقبل أفضل». وهذا بالتحديد كان هدفى وغايتى من نشر الكتاب. ولقد عبرت عن هذا المعنى بوضوح فى مقدمة الطبعة الأولى..

ولم يكن أنور كامل هو الوحيد الذى احتفى وتأثر بكتاب «السريالية فى مصر». كان أولهم، بالإضافة إلى تاريخه ودوره لتقديم فى الحياة اللدافية والسياسية فى مصر فى الأربعينيات.

وهنا لا أقصد إطلاقاً أن أتحدث بترجسية أو تفاخر كاذب أمقتهما. بل أسرد معلومات. فقد حدثت بالفعل إعادة اكتشاف للسريالية المصرية، واهتمام مكثف بها مزوج بالدهشة والتعاطف بل والاعتقاد فى مبادئها وآراء روادها من قبل كثير من شباب المبدعين المصريين. واستفاد عدد من الباحثين للشبان فى العالم العربى من الكتاب كمرجع فى بحوثهم. حتى بشير السباعى الذى انفرد بالهجوم الشرس على الكتاب والذى وصل إلى السب والقذف فى شخصى، وأنا لم ألتق به حتى الآن. فقد استخدم الكتاب كمرجع مرتين فى بحثه الذى قدمه إلى الندوة العلمية حول الالتزام والموضوعية فى كتابة تاريخ مصر المعاصر، وكان عنوان بحثه «حول ما يسمى بالتروسكية المصرية».

بعد كل هذه السنوات التي مرت على نشر كتاب «السريالية في مصر» يبدو لي الآن أن تأثيرات الكتاب هذه أهم من الكتاب نفسه. الكتاب مؤلف واحد، أما تأثيراته فحركة من مؤلفات عديدة. وقد يكون من القراء من لم يقرأ الكتاب، وقرأ المؤلفات الأخرى. الكتاب موقف فرد، أما تأثيره فشكل تياراً من أفراد عديدين. قبل أن أوضح ما أراه من أسباب لهذا التأثير أشير إلى بعض من الإصدارات التي صدرت في موضوع الكتاب بعد نشره بحيث كانت ظاهرة لم تكن موجودة قبل نشر الكتاب. ومازلت حتى الآن. وهذه حقيقة.

أول هذه الإصدارات هو «فسائل» أنور كامل، والتي بدأها في ١٠ أكتوبر ١٩٨٦ بعد نشر الكتاب بأسابيع قليلة. وكانت أول فسيلة هي النص الكامل لمقاله عن كتابي. وقد ضمن هذه الفسيلة ترجمة لقصيدة جورج حنين - الذي كان يكتب بالفرنسية - «عدم التدخل» ونشرت عام ١٩٣٨. وأعاد نشرها في فسيلته الثانية. وتوالى الفسائل حتى وصلت إلى ٧٨ فسيلة ظل ينشرها على نفقته ويزرعها بنفسه وبمعاونة آخرين من الشباب، وكأنه دار نشر وتوزيع متحركة.

من بعد صدور كتابي وحتى فسيلة «قصائد من الهند» التي أصدرها في نهاية أغسطس ١٩٩١، وضمت شعراً للشاعر الهندي جيتنجالى من ترجمة سلوى رشاد وعلاء خالد. كانت معظم فسائل أنور كامل ترجمة أو إعادة نشر لكتابات رواد السريالية المصريين، أو كتابات عنهم. لكنه أفسح فساتله لإبداعات حديثة لشعراء مصريين وبخاصة الشباب، مثل وليد منير، وأحمد طه، وعبد المقصود عبد الكريم، ومحمد الحسيني، ومحمد عبد إبراهيم، وعبد المنعم رمضان، ومظاهر البرنبالي، ومهدى محمد مصطفى، وعبد العزيز موافى، وهشام قشلة، وفتحي عبد الله إبراهيم، وأحمد إسماعيل، ومحمد آدم، وفتحي عامر، كما نشر لشعراء عرب غير مصريين مثل صلاح فائق وطلبية خميس، وقصة لسعيد الكفراوي. بالإضافة إلى ترجمات ودراسات بشير السباعي.. أي أن أنور كامل احتضن كل هؤلاء الشباب وشجعهم. والشعراء من هؤلاء هم أهم الشعراء الذين ظهرت في الثمانينيات. ويوضح ذلك دور أنور كامل في الثقافة المصرية في تلك الفترة بعد كمون استمر زهاء الثلاثين عاماً!! هذا الدور الذي بدأ بعد قراءة كتاب «السريالية في مصر» وخروج أنور كامل عن صمته..

وأعاد أنور كامل إصدار كتابه «الصهيونية» من مكتبة مدبولي عام ١٩٨٩.

في العام التالي لنشر كتاب «السريالية في مصر» - ١٩٨٧ - بدأ بشير السباعي نشر ترجماته لجورج حنين ببديوانه «لا مبررات الوجود» مع أنور كامل. ثم أعمال مختارة عن دار

الجمال في ألمانيا. ومنظورات، عن الهيئة العامة لقصور الثقافة هذا العام - ١٩٩٨ - وبدأ محمود قاسم في نشر ترجماته للكاتب المصري ألبير قصيري المقيم في باريس وأحد أعضاء جماعة الفن والحرية وإن كان اتجاهه واقعياً أكثر منه سريالياً. وكنت قد تحدثت عنه في كتابي. ترجم محمود قاسم ثلاث روايات لألبير قصيري: «شعانون ومعزون» عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، «منزل الموت الأكيد» عن دار سعاد الصباح، «العنف والسخرية» عن دار الهلال. ثم نشر محمود كتابه «الأدب العربي المكتوب بالفرنسية» عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦.

كما أخذ الاهتمام بالسريالية المصرية شكلاً آخر: هو إصدار أعداد خاصة من المجلات - الثورية - التي كان يصدرها بعض من شباب المبدعين المصريين عن السريالية المصرية وروادها.. بدأت ذلك مجلة: «الكتابة السوداء» بمحور خاص عن جورج حنين عام ١٩٨٨، وكان يصدر هذه المجلة الشعراء عبد المنعم رمضان وأحمد طه وعبد المقصود عبد الكريم ومحمد عبد إبراهيم. وعام ١٩٩٢ كرست مجلة «الكتابة الأخرى» عددها الثالث عن جماعة الفن والحرية. ويصدر هذه المجلة الشاعر الشاب - إلى أن يشيخ - هشام قشطة، وكان قريباً من أنور كامل في سنواته الأخيرة ومساعدته في «فلسائله». وقام هشام قشطة أيضاً بإعادة إصدار مجلة «التطور» عام ١٩٩٧، المجلة الرئيسية لجماعة الفن والحرية باللغة العربية. وقبل ذلك كانت مجلة «القاهرة» قد نشرت محورا خاصا عن جورج حنين، وهي المجلة التي تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب وكان يرأس تحريرها الكاتب التنويري الراحل غالى شكرى.

كما أفردت مجلة «إداع» عدداً خاصاً عن السريالية المصرية.

هذه بعض من علامات التيار الذي ظهر بعد نشر كتاب «السريالية في مصر». أما لماذا ظهر هذا التيار، فلقد كان الكتاب مجرد فاتح للطريق.

١ - كان الإنتاج الثقافي والإعلامي غافلاً عن ذكر الحركة السريالية بشكل عام، والمصرية بشكل خاص، وعن التذكير بها ومراجعتها والاستفادة منها. بل لم يتذكر هذا الإنتاج أو ذاك ماضى الثقافة المصرية القريب في النصف الأول من القرن العشرين بما حواه من ثراء ثقافي اقتنعه الشباب منذ بداية اللامانيات من نفس القرن.. وهذا من الأسباب التي دفعتني إلى كتابة «حيوية مصر» (*). بينما التفت عدد من كبار كتاب الغرب إلى حركة الفن والحرية وروادها وكتبوا عنهم، مثل جاك بيرك المستعرب الفرنسي الكبير في كتابه عن تاريخ مصر الحديث.

(*) سمير غريب، حيوية مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦.

٢ - وجد المبدعون الشبان فى مصر فى الحركة السريالية المصرية التى أعاد الكتاب كشفها لهم أفكارا تهمهم . تتصادم مع الواقع الذى يعيشونه ويرفضونه، وتفتح لهم آفاق الإبداع الحيوية وتكلاقي مع أفكارهم وطموحاتهم . فالسريالية تفتح أبواب الخيال على مصراعها، دون محرمات تكبته، فتجهضه، وتخضع المبدعين لخطوط السلك الحديدية، فيفقد الإبداع إبداعه . تشجع السريالية على الحلم الخصيب دون خوف من استعادته إبداعا . تدعو السريالية إلى رفض بؤس الواقع وإلى تغييره لصالح الإنسان، كما تدعو إلى الحب المنتج، وليس إلى الحب المريض الرومانسى . تدخل السريالية فى المستقبل، فالحاضر ماض بعد لحظة .

كان شباب المبدعين فى حاجة إلى كل ذلك . إلى أن يقرأوه فكرا وإبداعا، ويتمثلوه، ويهضموه، فيفجر فى نواتهم براكين الكتابة والحياة ..

٣ - والأهم من ذلك أن هؤلاء الشباب وجدوا لهم آباء منهم يستندون إليهم ويتحدثون عنهم . آباء لتحريض الأبناء وليس لإسآدهم... آباء للإلهام ..

يونيو ١٩٩٨

طعنا في الحاضر

لم أكتب ما سيلي لما سبق... أى للماضى. كتبته طعنا في الحاضر، وشقا للمستقبل. اكتشفت مع هذا الكتاب أن مصر في الثلاثينيات والأربعينيات كانت أكثر تحررا فكريا ونشاطا ثقافيا مما هى عليه الآن في الثمانينيات. وقتها لم تكن بها هيئة للطاقة الذرية. ولم تكن تصنع الصاروخ، بل كانت مستعمرة يحكمها التاج البريطانى والمندوب السامى لجلالة الملكة. مع ذلك كانت مصر جزءا من الحيوية الثقافية العالمية. كان كبار كتاب وفنانى العالم يحرصون على زيارتها، وكانت تربط بعضهم علاقات مع كبار كتابنا وفنانينا. كانت مصر تنمو بحركات ثقافية حية من اتجاهات مختلفة. كانت تلك الحركات جزءا من الحيوية الثقافية العالمية، مثلما كانت حركة الفن والحرية في مصر جزءا من الحركة السريالية العالمية في نهاية عصرها الذهبى. كان بين هذه الجماعات تنافس بناء، فبينما كان المتمردون والمجددون يتجمعون في جماعات تقدمية مثل «الفن والحرية»، كان المحافظون والكلاسيكيون من الفنانين التشكيليين يتجمعون في «صالون القاهرة». وبينما كانت مجلة «أنيفور» تنشر رسائل من بول فاليرى إلى جماعة «المحاولين»، كان طه حسين ينشر في مجلة «الكاتب المصرى» رسائل من أندريه جيد، مثلما كان جورج حنين ينشر رسائل من أندريه بريتون إلى السرياليين المصريين.

كان في مصر أجناب، لكنهم شاركوا في بناء تلك الحيوية الثقافية التى أتحدث عنها، وفى مصر الآن أجناب يشاركون فى التدهور الثقافى عبر بوابة الانفتاح الاقتصادى «الاستهلاكى»، بما يفرضه من أنماط ثقافية واجتماعية ضارة.

كان في مصر يهود، شاركوا فى النشاط الثقافى، وفى مصر الآن يهود يشاركون فى تحطيمه ومن السذاجة للمعجونة بالجهل اتهام كل يهود مصر فى تلك الفترة بأنهم كانوا

صهاينة، وبأنهم شاركوا في الجماعات الثقافية والفنية لخدمة الصهيونية. يقول حسن التلمساني الذي اشترك في بعض أنشطة الفن والحرية وشقيق كامل التلمساني أحد مؤسسيها: «لم يؤثر الأجانب أو اليهود بالسلب على مواقف أعضاء الجماعة المصريين ولا على إحساسهم الوطني أو مبادئهم. اليهود الذين اشتركوا في نشاط الجماعة كانوا ضد الصهيونية، وكان معظمهم شيوعيين، مثل «مارسيل إسرائيل»^(١).

كانت في مصر استقرراطية وأغنياء، لكنهم كانوا رعاة فن وثقافة. وفي مصر الآن تدهورت الأرستقراطية، أما الأغنياء فيرعون البقر. (مع حفظ كامل حقوق الاستثناء).

كان الأرستقراطيون المصريون يحرصون على حضور افتتاح معارض الفن التشكيلي، ويتبارون في اقتناء الأعمال الفنية. بل كان أشهر الفنانين وقتها يحملون لقب «البكرية»، مثل محمود بك سعيد، ومحمد بك ناجي، وأحمد بك صبرى. وليست هذه دعوة لعودة الألقاب، وإنما لعودة القيم.

لمزيد من الحزن والأسى، نسينا الآن كل هذا، أو على الأصح لم نجد أحدا يذكرنا به. وبخاصة شباب المثقفين من كتاب وأدباء وفنانين.

ليس هذا بكاء على الأطلال، كما لا يعنى أن كل الماضى أفضل من الحاضر. لكن في ظل الوضع الثقافى الخائب الذى نعيش فيه حالياً، ومنذ عدة سنوات، والذى لن أتحدث عنه أكثر من هذا لأتينا نعيشه، ولأتينا سودنا آلاف الصفحات البيضاء فى النواح عليه. فى ظل هذا الوضع وجدت أننا نحتاج إلى «مستفز». حاول آخرون غيرى أن يستفزونا بشهادات من الخارج، وهذا مفيد، لكنى لم أجد أفضل من جماعة الفن والحرية، الحركة السريالية فى مصر، لاستفزاز هذا الوضع الثقافى للخائب.

كانت السريالية عالمياً ثورة على الكلاسيكية وسجن الواقعية الكتيب. لذا شاركت بدورها فى تغيير هذا الواقع، وشكلت سلماً ضخماً صعدت عليه الثقافة الأوروبية فى تطورها الحالى، مثلما شاركت السريالية المصرية فى تطور الفن التشكيلي المصرى الحديث، والحركة السياسية والاجتماعية. وإن جابهتها عقبات ضخمة تتناسب مع تراث الثقافة المصرية المحمل ببقود عصر الانحطاط المملوكى والعثمانى فى التأثير على باقى فروع الثقافة المصرية. مثلما جابهتها عقبات ذاتية.

كانت السريالية ثورة ثقافية، ونحن الآن فى حاجة إلى ثورة ثقافية. لن أحول هذه المقدمة إلى عريضة اتهام تبرر تلك الثورة، فالعريضة موجودة فينا وفيما حولنا.

هناك مشكلة قد تواجه عددا من قراء هذا الكتاب، وهي إدراك السريالية نفسها. ولمزيد من الأسى والأسف لم أجد في المكتبة العربية - وليس في مصر فقط - كتابا واحدا يتناول الحركة السريالية العالمية بالشرح والتحليل، رغم معنى حوالى ستين عاما على نشر البيان السريالى الأول. ربما باستثناء كتاب قرأت أنه صدر فى الأربعينيات فى سوريا عن السريالية.

وصدرت ترجمة لصالح برمدا لبيانات السريالية^(٢)، وكتاب كميل قيصير داغر عن أندريه بريتون^(٣)، وهما - كما نرى - جزئيان فى تناولهما. السائد هو المقالات التى تنشر بين وقت وآخر فى صحف ومجلات أو بين فصول كتب تتحدث عن مدارس الفن الحديث، أغلبية تلك المقالات تناولت السريالية بشكل سريع أو مسطح أو خاطيء فى التحليل أو فى المعلومات، وحتى فى الترجمة اللغوية.

هذا التعميم ربما كان سببا فى موقف عام عند بعض كتابنا ضد السريالية: المفكر الفنى حامد سعيد يلف رأيه السلبى فى السريالية فى تعبير غامض «السريالية هى التعتري فى أذبال النفس عند محاولة الخروج من ظلمة الشك»^(٤)، وكان عباس محمود العقاد ضد السريالية لأنها «تشويه للذوق السليم فى الأدب والفن، وتجعل الذوق المريض هو القاعدة، والهذيان هو المنطق، والجنون هو العبقري»^(٥).

وفى ذروة نشاط الحركة وقف ضدها كثيرون عن سبق إصرار وترصد، ممن هددت الحركة كيانهم ومصالحهم. فقد قامت بعض الجمعيات بحملات متعددة ضد مجلة الحركة الرئيسية «التطور»، حتى أن إحدى هذه الجمعيات رفعت إلى مجلس الوزراء تقريرا تشير فيه إلى خطورة الدعوة التى تنادى بها المجلة، وإلى أنها تعمل على نشر الإباحية وهدم الفضيلة والدين وتقويض أركان النظامين الاجتماعى والدستورى. ولقد سارعت المجلة إلى الرد على هذا التشويه موضحة أنها تدافع عن حقوق الأفراد وتطالب بتحسين حالة الطبقات العاملة مصدر الثروة، وتدافع عن حرية المرأة وحقتها فى المساواة مثلما تدافع عن حرية الفكر بما فيها حرية الاعتقاد الدينى^(٦).

وأنا لا أدري كيف يستطيع كاتب أن يكون ضد حركة لم يقرأها ولم يختبرها فى مصادرها الأصلية؟ إن أغلب المراجع السريالية الهامة غير مترجمة إلى العربية. كتب أندريه بريتون^(٧) - مؤسس السريالية - عشرات الكتب والقصاص لم يترجم أيا منها إلى العربية، وكتب أراجون وفيليب سوبول وبول ايلوار وأنطوان أرنتو، مئات القصائد غير مترجمة إلا بعض المتنورات هنا أو هناك.

فى السينما أخرج لويس بونويل فيلميه السرياليين الأولين «العصر الذهبي» و«كلب أندلسى» لم يمرضا فى مصر رغم أنه أخرجهما منذ أكثر من خمسين عاما، وكان لى حظ مشاهدتهما فى المكتبة السينمائية الفرنسية «السينماتيك» ، فضلا عن أفلامه الأخرى. بل إن الغالبية العظمى من فنانينا التشكيليين لم يشاهدوا الأعمال السريالية إلا فى الصور المطبوعة، وهى لابد مختلفة عن الأصل. فماذا أقول عن مئات الكتب التى صدرت وتصدر بلغات العالم تبحث فى السريالية ولا ندرى عنها شيئا؟ وماذا أقول فى نشاط الجماعات السريالية الجديدة فى بقاع عديدة من العالم ولا نعلم عنها شيئا؟ وهناك مركز أبحاث خاص بالسريالية فى جامعة السربون - أعرق جامعات فرنسا - ومراكز أبحاث أخرى فى عواصم متعددة تعقد ندوات وتصدر مجلات عن السريالية (٨).

فى باريس متمرّد سريالى عراقى هو الصديق عبد القادر الجنابى، يحاول تأسيس سريالية عربية حديثة، ولا يلقى من المثقفين العرب الذين يعرفون نشاطه إلا رفع القبعات والخوف. تحدياته لا يستطيعون نشرها على الملأ لأن ملأهم يابس، متعفن، وهم لزوم الميلودراما الأمامية، يخشون على عقولهم من الهواء الطلق الذى ينتفسه الجنابى ويكتب به لغته وحياته.

لقد ساعدنى الجنابى كثيرا فى هذا الكتاب. عرفنى على السيدة إقبال العلالي - وينادونها باسمها المحبب إليها «بولا» زوجة الشاعر المصرى العظيم جورج حنين، الذى يكتفيه أنه مؤسس الجماعة السريالية المصرية «الفن والحرية». وساعدتنى السيدة بولا كثيرا. كما ساعدتنى الصديقتان سونيا وسيفلى ابنتا الفنان والناقد الموسوعى رمسيس يونان فى إمدادى ببعض مواد هذا البحث. ويفضل هؤلاء استطعت كتابة هذا «الضرورة». معهم شعرت أننى اكتشفت كنزا. شكله: الوثائق والمقالات والرسوم. أما جوهره: الروح.. روح الثورة. وهى روح الخروج من شرنقة فنون السكك الحديدية.. أى الفنون التى تسير على قضبان لا تخرج عنها، حتى فى الخيال.. وهذا فى نظرى أهم أسباب «أزمة الثقافة» فى مصر الآن التى يتحدثون عنها. لقد وجدت فى جورج حنين منبعا متوهجا ومثالا نادرا على السبىع العالمى الذى حطم أدب السكك الحديدية، وظلت شطة الخيال متقدة تغذى إبداعه باستمرار. عندما يسألونه سؤالا عاديا: ما هى الأشياء التى تحبها أكثر؟ يجيب: «نوع من أرجوحة نوم عقلية. التنفس البطى ورائحة الممرات فى سفينة ركاب. ومن وقت لآخر، استراحة صوت فائر على بعد، واضعا بلطف بلوز (٩) على جرح (١٠)». وعندما يسألونه سؤالا مشابها: ما هى الأشياء التى تنعماها أكثر؟. تأتى إجابته: «الوصول إلى نقطة الصفاء القصوى حيث يحل الأدب محل الحياة. عندئذ، وعندئذ فقط، ستكون هناك ضرورة للكلام، وستكون للكلمات

سلطة ووحدة (١١)». أما في إجابته على سؤال ثالث عادي: ما هي الأشياء التي تخشاها أكثر؟ يرد: «الاستبداد. استبداد التفاصيل. الإدارة. حق الرقابة. الروح (البوهمية). المودة (كوسيلة لمعرفة النفس جيدا). علم نفس العاطفة. قياس الحرارة عند كل صمت جديد. نسيت اسمين يربعاني أكثر من كل ما جمعت البرجوازية العالمية: نيتشه، ودوستوفسكى. أنا لا أخشى الضجر. أخشى أن لا يطلب الآخرون صرفه بتقلصات المهمة» (١٢).

هذا هو جورج حنين الذى يعتبرونه في فرنسا من أهم أدباء اللغة الفرنسية المعاصرين، ويحتفلون به حتى الآن. لذى قال فيه الكاتب المغربي المعروف الطاهر بن جلون: «إنه من الشعراء الذين يعبرون العصر على أطراف أقدامهم، صانعين من أجسادهم ظلا للكلمات. يملكون بين شمسين في طيران رقيق، بنعمة الصمت، وحياء المجهول».

أما عندنا فلم يكتبوا عنه عندما مات سوى سطرين في جريدة الأهرام. ولم يحتفل به سوى مجموعة من أصدقائه أصدروا كتابا (١٣) عنه متواضع الطباعة بالعربية والفرنسية أشرف عليه صديقه الدكتور مجدى وهبة. وخصص الدكتور عادل صبحى رسالته في الدكتوراه من جامعة السوربون عن جورج حنين، عدا هذا فالصمت ورحمة الله وبركاته.

كانت مشكلة جورج حنين معنا أنه كتب إيداعه الأدبى والنقدى بالفرنسية التى كان يسيطر عليها ويتميز فيها. لكنها مشكلة مظهرية لا تبرر تجاهلنا له بجهلنا. ولكى نفى حقه، وحق غيره من مبدعين أمثال ألبير قسبرى ومدير حافظ وأحمد راسم ممن كتبوا بالفرنسية، يجب أن نترجم إيداعه الغزير، ونتناوله بالنقد والتحليل. بدلا من ترك الآخرين يهتمون بنا ولا نهتم بأنفسنا.

إن الدرس الذى نستخلصه من هذا الكتاب هو نفس الدرس الذى أصنأته السريالية: التحطيم عمل فنى، مثلما هو بناء.. الخيال هو المقدس الوحيد فى الواقع.. لا ثقافة بلا حرية.

وبدلا من تخصيص صفحات لشرح معنى السريالية وجوهرها بشكل مباشر، تركت فصول الكتاب لتقوم بهذه المهمة. وهنا أستطيع أن أتوه عن كتاب آخر لى عن الحركة السريالية العالمية رأيت نشره بعد هذا الكتاب. والطريف - إن كان ثمة طرافة - أن الكتاب الحالى كان فصلا أخيرا من فصول كتاب السريالية العالمية، لكن إزاء الكشف، انجذبت إليه، وأبحرت فيه، فخرج من يدي.

قهوة صافية حلمى - الأوبرا

القاهرة - أكتوبر ١٩٨٣

حكاية لا واقعية

ولن تجد في الصفحات الآتية
إشارات تبعية ولا تأكيدات جامدة..
هذا الكرّاس لا يجيب عن أى هدف
محدد، اللهم إلا الاشتراك في تبادل
أفكار، وعلى الأكثر، الاشتراك في
إحداث رواج شديد لرؤى عبر الأرض
والإنسان.

حصّة الرمل

١٩٤٧/٢/١٥

فى أسرة فقيرة متدبنة «بروتستنتية»، من مدينة المنيا، ولد رمسيس يونان عام ١٩١٣ .
توفى والده وهو فى الخامسة عشرة من عمره، وكان أكبر أخوته الأربعة ثلاثة ذكور وأنثى -
فاضطر للعمل ومواصلة التعليم فى نفس الوقت .

بينما ولد جورج حنين، فى ٢٠ نوفمبر ١٩١٤ ، من أب دبلوماسى قبطى هو صادق
حنين باشا، ومن أم إيطالية الأصل تسمى مارى زانلى . لم يذهب جورج إلى المدرسة،
وتولى مرب تعليمه القراءة والكتابة والحساب حتى سن الثانية عشرة . عام ١٩٢٤ ، عين
والده سفيراً لمصر فى مدريد فصحبه جورج ومرييه، وهناك تعلم اللغة العربية، وحاول أن
يترجم إليها كتاب كارل ماركس «رأس المال» .

فى روما، حيث انتقل والده عام ١٩٢٦ ، بدأ جورج دراسته الثانوية فى مدرسة
شاتويريان، انتقل مع أمه إلى فرنسا، ودخل مدرسة باستير دى نوى حيث حصل على
شهادتين للبكالوريا . هذا بينما كان رمسيس يونان يتلقى تعليمه الثانوى وسط أحد الأحياء
الشعبية بالقاهرة فى المدرسة السعيدية، وهناك تعرف على أستاذ الرسم يوسف العفيفى الذى
أثر فى جيل من الفنانين المصريين .

التحق جورج بجامعة السريون فى باريس وحصل منها على ثلاث شهادات «ليسانس»
فى الحقوق والأدب والتاريخ حتى عام ١٩٣٩ . خلال تلك الفترة كان يتردد على القاهرة
ويشارك فى بعض الأنشطة الثقافية . أما رمسيس يونان الذى دخل عام ١٩٢٩ مدرسة الفنون
الجميلة بالقاهرة فقد اضطر لتركها عام ١٩٣٣ تحت ضغط ظروف صعبة ليبدأ العمل فى
تدريس الرسم فى المدارس الثانوية فى مدن طنطا وبورسعيد والزقازيق حتى عام ١٩٤١ .

استهل جورج عامه العشرين - ١٩٣٤ - بكميديا أسبانية ^(١٤) بعنوان «تكلمة ونهاية».

فى تلك الفترة - أى النصف الثانى من الثلاثينيات - كان الصراع محتدما بين فريقين فى الحركة الفنية فى القاهرة: فريق الرعيل الأول، وكان يضم خريجى مدرسة الفنون الجميلة، وفريق خريجى مدرسة المعلمين العليا الذى كان يتزعمه حبيب جورجى، ويضم مدرسين الرسم فى المدرسة السعيدية يوسف العفيفى وشفيق رزق، وحامد سعيد ثم حسين يوسف أمين ^(١٥).

واظب رمسيس يونان على المشاركة فى معارض صالون القاهرة التى كانت تقيمها جمعية محبى الفنون الجميلة من ١٩٣٣ حتى ١٩٣٨. وفى ١٩٣٥ بدأ اتصاله بجماعة «الدعاية الفنية، التى كان يرأسها جورجى. وعن طريق هذه الجماعة بدأت معرفة خاصة المثقفين برمسيس يونان نافدا. وقد توقف نشاط هذه الجماعة عام ١٩٣٩ بعد أن أقامت معرضين جماعيين عامى ١٩٣٨، و١٩٣٩، شارك رمسيس فى الأخير ^(١٦).

انضم جورج حنين إلى جماعة «المحاولين»، قبل التحاقه بالسربون، وكان سكرتيرها جابريل بقطر، وكانت تصدر مجلة شهرية باللغة الفرنسية اسمها «أنيفور» Un effort وتصف نفسها بأنها المجلة الوحيدة النزيهة فى مصر ومركز الفكر الحر. وقد تحدث جورج فى إحدى ندوات هذه الجماعة - عام ١٩٣٧ - عن الشاعر المستقبلى الإيطالى «مارينيتى»، وأدان بقوة تواطؤ الشعراء والإمبريالية الإيطالية فى الأعمال الأدبية الفاشية.

نشر جورج مقالاته الأولى فى مجلة «أنيفور». فى ديسمبر ١٩٣٣، نشر مقالة احتلت الصفحات الأولى بعنوان «العالم بدون روح، يصف فيها بأسلوب قفى صورة العالم داخل نفسه، ويمزج فيها بين الواقع وكتابات من الصحف وبعض المفكرين، فى العام التالى نشر قصة بعنوان «صنع فى الولايات المتحدة، فى نفس المجلة، وهى قصة شاعرية فى جو ملهى، يحاول أن يدخل العالم الداخلى لإحدى غانياته، كما تحمل فى أسلوبها الشاعرى بعضا من ملامح فكر جورج الإنسانى والثورى ^(١٧).

فى فبراير ١٩٣٥ نشر جورج بيانه «من اللاواقعية، يتضح منه كم كان قريبا من السريالية. طبق جورج هذا الاتجاه فى «حكاية لا واقعية، بعنوان «الدومين هارب ومنبعث» ^(١٨)، وهى تدريب خالص على الكتابة الآتية، التى تعتمد على تدفق اللاوعى.

كتب جورج حنين فى «قاموس لاستخدام العالم البرجوازى، نشرته مجلة «أنيفور» مصحوبا برسوم كاريكاتيرية لكامل اللبيب، تعريفات حادة وفكاهة سوداء: فوضى - انتصار الروح على اليقين. جمال - سلطة تنفيذية. كرامة - افتراض جاهز لأيام الاستقبال. امرأة

شريفة - احتكار جنسى . فكرة - لعبة لا تنكسر، مجانية وأحيانا قاتلة . شرعية - لجام الشعوب . الأنا - الشيء الأكثر أهمية فى العالم . متحف - أكبر مزيلة معترف بها رسميا . عمل - كل شيء لا ترغب فى قطعه .. الخ .

أثار هذا القاموس استياء قارئة وصفته فى جريدة «البورص اجبسيان» بأنه كلام شباب مسكين بقلب ميت وروح جامدة . فرد جورج حنين بنهكم جاء فيه : «تأكدى من فصلك، أن نداءك المهزوز أثر بلا شك فى الكتاب اللغويين الذين أوجت لك أخلاقيتهم بمثل هذه الاحتجاجات العنيفة . لقد كان هؤلاء المتوحشون الدمويون بالتحديد فى طريق الفرق فى الوحل، عندما وصلت رسالتك الثأرية لتتقذهم من ممارسة مهامهم» (١٩) .

طوال عام ١٩٣٥ كتب جورج حنين فى «أنيفور» قصصا قصيرة تستهزئ بحماقة البرجوازية، مثل «المفكرة الخاصة لـ «فلوران فيترلو»، و«تاريخ حزين» . كما كتب دراسات عن موسيقى الجاز وروايات جيل رومان ورسوم جون إيفيل، وأيضا قصيدة غرامية «كارت بوستال» .

كان «جوفارنا» عضوا فى جماعة «المحاولين» ونشر مع جورج مجموعة نصوص نقدية، بعنوان «التذكير بالفقارة» . اعتبرها صحفى بالمجلة «تشكل تاريخا فى حياة الآداب المصرية، بسبب زعزعتها للأفكار المسبقة» .

فى باريس، بدأ جورج حنين مراسلة المجلة الأدبية للماركسية «ليزيمبل» - Les Humbles العامة - التى كان يديرها موريس ويلين، وكانت تصدر فى شكل كراسات شهرية . مؤيدة تروتسكى بدون الانضمام إلى الأمية الرابعة .

كتب جورج حنين فى هذه المجلة «غناء العنيفين» - يونيو ١٩٣٥ - مطالبا بشدة البروليتاريا بالثورة . فابن الباشا، بعيدا عن الاسترخاء فى حياة أولاد الذوات، أظهر تعاظفا شديدا مع الفقراء والمضطهدين . شعر بأنه يجب الإعداد لهزيمة جديدة، تفرض الأفكار القادرة على تغيير المجتمع، وأراد أن يكون من بين من يأخذون المبادرة .

فى أبريل ١٩٣٥، نظم المحاولون فى القاهرة - وقد كانوا يخدمون الأدب الفرنسى أيضا - حفلة راقصة تذكارية فى الذكرى الخمسين لموت فيكتور هيجو . كان على المدعويين أن يرتدوا ملابس شخصيات روايات . وفى ٣٠ أكتوبر من نفس العام نظموا سلسلة محاضرات بعنوان «المهمل وغير المعروف فى الآداب الفرنسية»، افتتحها جورج حنين بالحديث عن «لوتريامون» (٢٠)، الذى وصفه بأنه «شقى الروح، دائما فى حالة تلبس بجريمة، مبتكر

قصاوات لذيفة تدفع لصرخات مرعبة، شاعر عبقرى يكتب من الصاعقة والدم، عدو شخصى لله. مات فى عمر العشرين. لا تصلوا من أجله.

فى عدد أكتوبر ١٩٣٥ من «أنيفور» كتب جورج مقالة رائعة عن انتحار رينيه كريفيل^(٢١). تحدث فيها عن السريالية: «لو أننا نظرنا عن قرب لوجدنا أن السريالية تمثل التجربة الأكثر طموحا فى عصرنا والموجهة ضد الظلامية. أدركت وعرضت أصوات جديدة وأصيلة، أصوات من وراء الذاكرة، من وراء الوعي. السرياليون غير راضين عن إعلان حرية الفكر فقط وإنما يحرضون عليها».

إلا أن مقالته التى نشرها تحت عنوان «السريالية فى الميزان»، عام ١٩٣٦، فى المجلة التى كانت تصدر فى مصر باللغة الفرنسية باسم «لورينت» - الشرق - هى أول مقالة مفصلة للمصريين، وإن كانوا ممن يقرأون بالفرنسية. وقد نشرت بعد ١٢ عاما من صدور البيان الأول للسريالية فى باريس.

كان جورج حنين قد كتب فى نهاية ١٩٣٥ أول خطاباته لأنثريه بريتون، طرح فيه عدة اقتراحات. لم يستطع بريتون - الذى كان مشغولا فى الإعداد لمجلة «كونتر اتاك» - أن يرد عليه قبل ١٨ أبريل ١٩٣٦. بدأ رده: «الرفيق العزيز، الحياة حتما لا تكفى، لقد تركت خطابك من أول يناير إلى ١٨ أبريل بلا رد، مع احتمال أن أعيد قراءته لأتأكد من أن شيئا لا يهمنى أكثر من الموضوعات التى يثيرها. يبدو لى أن الشيطان له جناح هنا، والآخر فى مصر». ويضيف بريتون: «الاقتراحات التى قدمتها، فيما يتعلق بالدور الذى نستطيع أن نلعبه، أخذت باعتبار كبير، أريد أن أقول أنها محفوظة بشكل خاص جدا، لكذلك بالتأكيد قمت بتوضيحات من بعيد، فرغم مجهولاتنا، من المستحيل تماما التخطيط لعمل يتفق ولو قليلا مع ما قلته أنت وما فكرنا فيه بشكل أساسى. منذ سنوات طويلة تكونت القوى المتعارضة فى جماعات مستقلة ومتنافسة. يجب علينا توحيدها، وأن نساعدنا على التجمع بشكل خطير. علينا أن نصبر أيضا حتى يبدو مؤكدا أن النجدة لا تستطيع أن تأتى إلا بتغيير ظروف خارجية. أما فيما يتعلق بالمنهج الذى يجب اتباعه، فأنا متفق معك تماما. ويصرح له بريتون: «لا أخفى عليك أننى أصنجر قليلا من التفسيرات المكتوبة التى يفرضها على باستمرار نشر الأفكار السريالية فى العالم.. ومع ذلك هذه التفسيرات تنتهى دائما بنفس الشيء تقريبا. أى أن تأخذ شكلا سائرا للتعليم.. ومع ذلك أحب أن تقترح على لهذا العدد شكلا آخر»^(٢٢). كما يدعو حنين للتعاون مع مجلة سريالية أممية سوف تصدر فى مايو من نفس العام.

مع تأييده للسريالية، لم يقصر جورج فى تقديم الكتاب الفرنسين الذين قدموا أعمالا جديرة بالتقدير خارج الحركة. برنامجا فى الراديو المصرى الذى قدمه فى فبراير ١٩٣٦، باسم «من باردامى إلى كريبير». كان مدحا دقيقا لروايات سيلين، ومالرو، ومونترلان، ولوى جيو، وآخرين. وقد نشره فى «انيفور» فيما بعد.

كانت لدى جورج الرغبة لأن يظهر لفنانى بلده كيف أن الفنون التشكيلية قادرة على المشاركة، مثل الكتابة، فى معرفة الإنسان: «إن الرسام والنحات والكتاب ليسوا فى خدمة مفهوم بعيد لا نهائى وغير مهم. إن وعيهم الواضح يستقبل إلهاما يسمعون من محيط الوجود، حيث العالم المرهف الحيوى. إن الأبنية التى بناها العقل انطلاقا من معطياته الأولى لا تغير أصلا ولا توجه العمل الفنى» (٢٣).

فى باريس، خلال إقامته من مايو إلى سبتمبر ١٩٣٦، التقى جورج ويريون. وأصبحت نبرة مقالاته فى «ليزيبل» أكثر حدة. وعندما هاجمت بطف رومان رولان (٢٤)، الذى كان متهما بالعمل لصالح الستالينية، دخل جورج فى الحلية. وبعد رسالة مفتوحة إلى رومان رولان، كتب جورج فى مايو ١٩٣٦ «إحياء لذكرى الثابنتين على مواقفهم، متهما رولان بأنه «مدير لا وعى اليسار». وفى تلك الفترة اكتسب جورج صداقة أندريه مالرو وهنرى كاليه (٢٥). وقد تعارفا عندما أتى مالرو إلى القاهرة فى مارس ١٩٣٥ ليقيم معرض «جالاتى».

بالنسبة لكاليه، اهتم جورج بروايته الأولى «الزمن الطويل»، وعبر عن إعجابه بخطاب رد عليه كاليه فى ١٥ نوفمبر ١٩٣٥ قائلا: «تشجيعك لى كان عونا جيدا» (٢٦). وعندما انتقدت بعض الصحف الشيوعية الرواية الثانية لكاليه «المريون»، كتب جورج فى «ليزيبل» «ما سبب هذا الاستقبال العدائى؟ المريون تعرض للمجتمع، للطرف غير الإنسانى الذى يشكل فى عصرنا صورة معقدة، قاسية لدرجة جرح النظرة التى تتقاطع معها. المريون يمكن أن تسمى ٢٤ ساعة فى حياة إنسان، لأنها تعبر عن الموت البطئ، للمحزن والعبثى مثل حياته» (٢٧).

وعندما هاجم ناقد كاثوليكي مالرو رد عليه جورج فى «انيفور». فشكره مالرو فى خطاب غير مؤرخ، وقال له فيه: «إجمالا، المعارضة المسيحية قلما تهمنى. ولا طائل من هجومها ضد كتاب أو عمل. الفن مسألة علاجية. إنهم إما فى حاجة إلى ما أعنيه وإما لا. لكن، من وجهة نظر الفكر نفسه، فإن أى عمل، وأى روح، لا تساوى إلا ما تحمله» (٢٨).

فى عمر الثانية والعشرين؛ شارك جورج حنين فى ملف الرماة، الذى كونه «ليزيمبل» للاحتجاج على محاكمات موسكو. ثم أرسل للمجلة من القاهرة قصائد شديدة الحدة: «عاشت كاتالونيا»، «لو أنهم لا يشقونه»، «مشروع أثر دولى». لم تتضمن مجموعته الشعرية الأولى أيا من هذه القصائد، التى كانت نبرتها الفاضبة تذكر بمجموعة أراجون «مضطهد، مضطهد».

فى ١٩٣٧ قدم جورج حنين السريالية للجمهور المصرى فى محاضرة ألقاها فى القاهرة، وبدأ فى تنظيم الجماعة السريالية المصرية. بدأ بأصدقائه: الشاعر ادمون جابيه، الصحفي ايميل سيومن، الرسامين: كامل التلمسانى وأنجلو دى ريز ورمسيس يونان. ولم تمنعه الإقامة فى باريس للدراسة من الاتصال بزملائه عبر الرسائل. وقد قرر أن يسمى جماعته «الفن والحرية» تعبيرا عن انتمائه التروتسكى (٢٩). فالاسم مأخوذ عن عنوان بيان أندريه بريتون - تروتسكى «نحو فن ثورى مستقل»، ومن المعروف أن هذا البيان طالب بالحرية فى الفن، وأعفى الفنان الثورى من التصدى مباشرة للأحداث السياسية أو الخضوع للشعارات.

فى نوفمبر ١٩٣٨، أصدر جورج عند جوزه كورتى أول دواوينه «لا معقولة الوجود». مزينا برسوم كامل التلمسانى، الذى وصفه جورج بـ «شهاب جعد يقطع كل المتكسبين من المغامرة، ويسقط بحركة مهمة المناظر الطبيعية، حيث يتمدد الناس راضين بالعيش» (٣٠). وقد تلقى عليه رسائل تهنئة من أندريه جيد وبريتون ومورانج. ونكشف أن الرسام الكبير محمود سعيد كان يكتب الشعر عندما أرسل قصيدة «رفيعة وخطاب مؤثر» إلى جورج بمناسبة صدور ديوانه.

فى نفس العام فجر رمسيس يونان قبلة بكتابه العربى «غاية الرسام المصرى» (٣١) ضمن مطبوعات جماعة الدعاية الفنية، كتب مقدمته حبيب جورجى معلنا عدم اتفاقه مع المؤلف فى الآراء ووصف الكتاب بأنه «عرض موجز متعمق لطائفة من أحدث الآراء وأجربتها فى الفن مشفوعة برأى المؤلف الفنان». الذى يقدم «إلمامة سريعة بالمشاكل المهمة التى واجهت الرسام المصرى لبيان ما اتخذ من طرائق فى علاجها وإلى أى حد نجح».

يثير هذا الكتاب الإعجاب بأسلوب رمسيس يونان فى الكتابة. سواء كان فى اللغة أو العرض والمناقشة. مثل استخدامه للتشبيهات، عندما يشبه الرسم الحوشى بالغناء والرسم التكميلى بالموسيقى المجردة. ولكى يكون النقاش علميا يهتم بتحديد المفاهيم، مثل مفهوم الفن والمدارس الفنية. ويتخذ تسلسلا منطقيا، فيسوق الحديث عن السريالية بالحديث عن النفس، لذلك يعرض لنظريات فرويد وبخاصة فى العقل الباطن، ومن ثم فالفن فى رأى

رئيس يونان «الذى تحيط بهالة مقدسة، لا بد أن يكون قادرا على القيام بدور هام فى هذه الدراما الباطنة. أعتنى أن يكون قادرا كالأديان على إيجاد الحلول لبعض منازعاتنا النفسية، وبذلك يساعدنا على الوصول إلى حالة من السلم والهدوء النفسى - فهذه للإنسان أعز أمنية.

فى ٢٢ ديسمبر ١٩٣٨ وقع ٤٠ شخصا على البيان الجريء «يحيا الفن للمنحط، من بينهم رئيس يونان وجورج حنين وكامل التلمسانى وفواد كامل وآخرون، وكان هذا البيان احتجاجا ضد منع هنتر للرسم الحديث بحجة أنه «منحط.

وفى ٩ يناير دخل الأصدقاء فى جماعة سرىالية منظمة. «جماعة الفن والحرية» وقد نشرت مجلة التطور فى أول أعدادها للقانون الأساسى للجماعة الذى نص على:

«المادة الأولى: تكونت فى يوم ٩ يناير ١٩٣٩ جماعة باسم «الفن والحرية، للأغراض الآتية:

(أ) الدفاع عن حرية الفن والثقافة.

(ب) نشر المؤلفات الحديثة، وإلقاء محاضرات وكتابة خلاصات عن كبار المفكرين فى العصر الحديث.

(ج) إيقاف الشباب المصرى على الحركات الأدبية والفنية والاجتماعية فى العالم.

المادة الثانية: تمثل الجماعة لجنة دائمة تنتخب وفقا للقانون الداخلى. الجماعة بشارع المداين رقم ٢٨ القاهرة.

يعتبر الدكتور رفعت السعيد أن «الفن والحرية» هى مجرد «امتداد متمصر لجماعة المحاولين، وحتى بعد أن تأسست جماعة الفن والحرية ظل جورج حنين على صلة بجماعة المحاولين، فهو ينشر فى العدد الثانى من نشرة الفن والحرية نص تقريره الذى تلى فى ندوة جماعة المحاولين عقدت فى ١٦ أبريل ١٩٣٩. ويحدد جورج حنين فى هذا التقرير موقفه من الفن والفنان قائلا: إن هدفنا ليس تغيير الرغبة، بل تغيير المجتمع وتكييفه مع رغباتنا، ولا يمكن للفن أن يكون عاطفيا فحسب، فهو ضد النظام القائم، وضد الطبقة الحاكمة وضد الخنوع وضد الركوع البوذى، فالفن ليس سوى مخزن للخبرة» (٣٢).

والواقع أن «الفن والحرية» لم تكن مجلة، بل كانت نشرة، صدر منها عددان فقط. الأول بالفرنسية فى مارس ١٩٣٩، والثانى بالفرنسية والعربية فى مايو ١٩٣٩ وكانا مطبوعين «بالرونير» وعلى غلافيهما رسم سريالى.

فى نفس العام - ١٩٣٩ - تعرف جورج حنين على أئدرية جيد (٣٣) الذى دعاه لزيارته فى بيته فى شارع فائو بياريس، ذات صباح من أبريل. كما وطد جورج علاقته بولاحد من أمم أعضاء الجماعة السريالية فى باريس هو اليونانى نيكولا كالاى، الذى حدد كتابه «مباحث النيران، أهدافا جديدة للحركة السريالية. وقد دفع اهتمام جورج بالعمل الجماعى لأن يعرض كتابه قصيدة مشتركة مع رفاقه الفرنسيين. لكن بنجامان بيريه قال له إن هذا النوع من التجارب أخفق فى عصر الدادا (٣٤). ثم أراد جورج أن يبدأ فى كتابة بيان ملهم بالمبادئ الأكثر صعوبة للثورة الفرنسية، لكن بريتون ثناء قائلا: «فكرت من قبل، منتعشا بإحساس مماثل لإحساسك، فى كتابة «حياة كاربيه، بروح تبريرية. لكن قراءة كتاب بابوف عن هذه الشخصية جعلتلى أتخلى عن الفكرة... لا يجب أن يلومنا على جهد ضائع فى الدم (مثلما يقولون جهد ضائع فى الماء)».

فى نفس هذا الخطاب المكتوب فى ١٦ يونيو ١٩٣٩، يقول بريتون إلى جورج حنين: «صديقى العزيز، أنت واحد ممن أفتقدكم فى باريس، لا سيما وأنتك لست فيها دائما. بتأكيد أكثر، أنت أكثر من أهم بآرائه ونشاطه فى هذه الفترة الأخيرة التى بدأت فيها الأزمة العصبية تصيبنى. أعرف هذا النوع من اليقين الذى يحمله حضورك. أنت مشغول دائما بالجوهري فى المغزى المشترك لنا. مثلما أنت مشغول بخطرنا الفكرى والحركى العام الذى يجب أن يستمر بأى ثمن، (٣٥).

بعد إعلان الحرب العالمية الثانية، عاد جورج حنين إلى القاهرة فى ١٤ ديسمبر ١٩٣٩، وعمل مع والده، وأصبح مديرا لشركة مياه. فى ١٩ سبتمبر، دخل مكتبة «هاشيت» فى ميدان سليمان باشا بالقاهرة. وجد فتاة ترتدى فستانا أسود ولها شعر طويل أسود. اقترب منها وقال بالفرنسية «لا توجد حدود بين شعرك وفستانك» (٣٦). وكانت إقبال حامد العلالي (أو بولا كما يندلقها)، حفيدة أحمد شوقى - أمير الشعراء - وابنة وكيل مجلس النواب. منذ ذلك الوقت بدأت علاقة حب غير عادى بينهما. وعندما طلب منها الزواج بعد ذلك اليوم، يعامين كان من الضرورى أن يشهر إسلامه، ومع ذلك رفضت أسرتها. فاضطر للانتظار حتى يتراجع الوالد عام ١٩٥٣. إلا أنهم خلال تلك السنوات كانا يتقابلان كل مساء تقريبا وتشاركه نشاطه الثقافى والثورى. وحتى عندما تزوجا، تزوجا سرا فى يوليو ١٩٥٣: «لم تكن تصاندى خلال هذه السنوات المكفهرة إلا ثقة وحيوية الإنسانة الوحيدة التى ربطتلى بها كثيرا علاقات أكبر من الزواج» (٣٧).

كان جورج أثناء الحرب العالمية الثانية على صلة بالسرياليين الذين تثاروا، كتب له بنجامان بيريه (٣٨) - الذى كان مجندا - من باريس، فى ٢٨ نوفمبر ١٩٣٩: «أنا عاطل

بطبيعة الحال، وفي حالة استحالة العثور على طريقة وجود كما ينبغي. كل ما عرضوه على - زيادة في السخرية - هو الرقابة البريدية. ويضيف بيريه في نهاية خطابه: «أعتقد أنه يجب عليك أن تقوم بكل الجهود لنشر هذه المجلة التي حدثتني عنها. مع أن العربية غير مفهومة هنا. جيد أن يتجسس بعض من الحقيقة في مكان ما. سينتهي دائما بتدقيقها. الحقيقة هي الصاعقة الحقيقية وبالأخص صاعقة الأرض، إنها النار التي لا يجب أن نتركها تجمد بأى ثمن» (٣٩).

في ديسمبر ١٩٣٩، شارك جورج حنين في تأسيس «دون كيشوت»، وهي جريدة باللغة الفرنسية، «أسبوعية إخبارية يحررها الشباب»، صاحبها المسئول إدوارد الشدياق ورئيس تحريرها هنري كوريل، مؤسس الحزب الشيوعي المصري. كانت تصدر كل خميس من مقرها ١٦ شارع الجنية بالقاهرة. أعلنت عن نفسها: «نحن نناضل ضد الفوارق الطبقة والمغالطة التاريخية والتساهل والممارسة التي لا يمارسها الناس بحرية، ضد كل التلغيفات وكل التوريات» (٤٠).

شارك في تحرير «دون كيشوت» بالكتابة والرسوم عدد من اليساريين المصريين والأجانب، منهم هنري دوماني ومارسيل بياجيني وجوفارنا واديث جاف والكنسندر باسكال وهنري كاليه واسحق هراى وإدوار ليفي. رغم أنها لم تكن جريدة سريالية إلا أن السرياليين المصريين وجدوا فيها مساحة لهم. وصمم كامل التلمساني ورسم رأسها والصفحات الداخلية والرسوم المصاحبة للقصص المنشورة، بالإضافة إلى مقالاته عن الفن المصري.

كانت الجريدة تتراوح بين ٦ و ٨ صفحات. خصصت الصفحة الأولى للسياسة المصرية والعالمية. والثانية للموضوعات الأدبية والفنية، وفيها نشرت معظم المقالات عن السريالية. بالإضافة إلى قصائد ولوحات فنية لفنانين سرياليين مثل بول ديلفو وماجريت ومان راي. أما الصفحة الثالثة فكانت تحت عنوان «عروض حية»، وتنشر فيها مقالات متنوعة. كانت الصفحتان الرابعة والخامسة مخصصتين في الغالب لسباق الخيل، وذلك لأن رخصة الجريدة كانت صادرة على أنها جريدة لسباق للخيل. وباقي الصفحات لأبواب مختلفة مثل المرأة والقصص.

غنى عن القول أن اتجاه الجريدة كان ضد سياسة الحكم الملكي وتدافع عن العمال والفلاحين والفقراء. ومما يذكر أنها نشرت قصة لتوفيق الحكيم ترجمها للفرنسية إدوارد الشدياق بعنوان «تابع الموت» وصاحبها رسم لكامل التلمساني (٤١). كما نشرت لروز اليوسف، ونشر فيها جورج حنين قصته «باريس - استانبول» وصاحبها رسم لانجيلو دي ريز.

ونشر فيها لطف الله سليمان مقالاته عن العقلانية الجديدة. بل كتب فيها هنرى كاليه عن مارك شاجال.

علق هنرى كاليه على «دون كيشوت» فى خطاب إلى جورج حنين: «الميلول فيها مضطربة جدا. الصفحات متناقضة. أنت تخاطر بضياك فيها. ربما تكون مجلة صغيرة بالنسبة لك وسيلة أفضل. وبالفعل فإن مقالاتك فقط هى ذات المستوى، فضلا عن أننى أجدها مجلة محلية جدا وطفولية. أحببت دراساتك البلجيكية وأيضاً قصتك باريس-استانبول. هذا شيء آخر غير الثأنة والمحاولة. لا تعتبر هذا انتقاداً لأصدقائك الذين هم جميعاً وبالتأكيد رفاق محبوبون، (٤٢).

يتفق معه جورج حنين ويصرح بأنه: «الملك الأساسيون لهذه الجريدة (مشبهاً إياهم بملك الإقطاعيات) يدعون الصلابة بين المتصلبين. يبدون فى الممارسة كمن لا طلب إلا المخاطرة بنفسه بكل الطرق. الاضطراب إذن خطير والمحاولة بدون نتيجة تقريباً. على العكس من مجلة التطور، (٤٣). وهذا الخطاب إلى كاليه يشير إلى الخلاف الذى بدأ يكبر بين الثروتسكيين (يقودهم جورج حنين) والمستالينييين (يقودهم هنرى كورييل). والذى أدى إلى انفصالهما وتوقف المجلة عن الصدور.

وقد أعلنت «دون كيشوت» بعد ٤ شهور من بداية صدورها - وعلى الصفحة الأولى - أنها «أكثر إخلاصاً للأسباب التى دعت إلى ظهورها ونضالها. وأنه من أول مايو القادم (١٩٤٠) ستظهر فى شكل مجلة شهرية تضم دراسات نقدية وستهتم بالتطور الثقافى والاجتماعى المصرى، وبأكبر عدد ممكن من المفكرين الأجانب، واستمرار الصلة مع فرنسا وبلجيكا وسويسرا والولايات المتحدة. وتنتظر مساهمة القراء، وستعمل من أجل انتصار الفن والفكر الحر وسيادة عدالة اجتماعية وحرية إنسانية ونكرت أنه بين المشاركين فى الصدور الجديد: توفيق الحكيم ومارى كافادا وشارل بريبان ونيكولا كالاس وهنرى كاليه. ونكرت بين المشاركين بالرسوم أنجيلو دى ريز وسيف وأنلى وكامل التلمسانى ورمسيس يونان وفؤاد كامل (٤٤).

قبل نشر هذا الكلام بيومين، وفى ٢٧ مارس ١٩٤٠، أرسل جورج حنين خطاباً إلى هنرى كاليه يخبره فيه بأن مجلس الجريدة انعقد وقرر معالجة جذرية لكل النقصات والاضطرابات والمساوى التى أثقلت وشوهت للجريدة الأسبوعية. وطلب منه نصوصاً له، وأخرى من مارك برنار وسيرينيه وجيلبير كونت.، قاتلاً إن «هذا سيكون عوناً كبيراً لنا» (٤٥). ومع ذلك لم تصدر المجلة الشهرية.

تبلور النشاط الثقافي والصحفي المؤثر لجماعة الفن والحرية في مجلته العربية «التطور». فهاهم لأول مرة يخرجون بالكامل من خطابهم الأجنبي ويتوجهون لقاعدة أعرض وأخطر.

صدر العدد الأول من «التطور» في يناير ١٩٤٠، على غلافه الثمن: قرشان. جاء في الصفحة الأولى من هذا العدد أنها مجلة شهرية تصدرها جماعة الفن والحرية، ومقرها هو نفس مقر الجماعة ٢٨ شارع المدايح. القاهرة. وأن صاحب الامتياز ورئيس التحرير هو أنور كامل. وكان أنور كامل قد أصدر في الثلاثينيات كتابا بعنوان «الكتاب المنبوذ، آثار ضجة». وسجن عدة مرات لنشاطه السياسي اليساري، وهي المرة الثانية التي تتعاون فيها جماعة جورج حنين مع السنالينيين، وتوقفت «التطور» بعد العدد السابع، وسوف نوضح ذلك فيما بعد.

المهم أن «التطور» عبرت بمضمونها عن فكر الجماعة باللغة العربية، وهذا أهميتها. لم تسفر المجلة في افتتاحية العدد الأول - التي لم توقع - عن انتماها السريالي، إلا أنها أسفرت عن انتماها السياسي دون تصنيف. فهم يؤمنون بالتطور الدائم والتغيير المستمر. ويقاومون الأساطير وقيم الاستغلال. ويعملون على تغيير المجتمع المصري «المريض فاقد الاتزان»، ويدعون من أجل ذلك إلى حركة فكرية جديدة. رغم أنهم يقرون بعدم تقديمهم برنامجا معيناً لحل مشاكل المجتمع، إلا أنهم في المجلة يقدمون هذا البرنامج بالفعل.

وقد نشرت المجلة عددا من المقالات بأسماء غير صريحة مثل مقالة «الفقر الأزلي»، «الموقعة: د.ع. سعيد» - عبد الغنى سعيد - ومقالة «إني أتهم» للموقعة «ن. ل. ج.» - نظمي لوقا - ومقالة حول إلغاء البغاء موقعة «فودار» - فؤاد دويدار -.

ابتداء من العدد الرابع الذي ظهر في أبريل ١٩٤٠، أخذت المجلة في تخفيض عدد صفحاتها إلى نصف العدد والثمن. حتى ظهرت في العددين الأخيرين - السادس والسابع - في شكل جريدة نصفية «تابلويد». من ٤ صفحات فقط ونصف قرش. توافقت هذه الظاهرة مع ظاهرتين أخريين وهما غلبة المقالات الموقعة بأسماء مستعارة، وغلبة المادة السياسية، حتى سادت في العددين الأخيرين. مما يعنى أن المجلة تتعرض لأزمة مادية وضغوط سياسية، وليس كما حاول بعض الكتاب المصريين تأكيدهم عن طريق تشويه متعمد لجورج حنين، مثلما كتب الدكتور رفعت السيد: «ثلاثة أعداد فقط احتملها الممول جورج حنين ثم أحس أن الأمر يخرج من يده ومن يد التروتسكيين، وكعادته لجأ إلى أسلوب الضغط ككف عن التمويل». ويضيف الدكتور رفعت السيد «ويبدو أن الجماعة حاولت المضى بدون تمويل

جورج حنين فأصدرت العدد الخامس فى نصف حجمه المعتاد، لكن جورج حنين يوجه ضريبته القاتلة فيسحب الضمان المالى، فتسحب الحكومة الترخيص وتتوقف المجلة عن الصدور فى مايو ١٩٤٠، (٤٦).

وهذا ليس صحيحا، فالمجلة - كما أوضحت - لم تتوقف عن الصدور بعد العدد الخامس، وجورج حنين ظل يكتب فيها حتى آخر عدد، بالإضافة إلى أن الدكتور السعيد لم يوضح سوابق جورج حنين لكى يؤكد «عادته» التى ذكرها.

لقد سارت «التطور» عكس طبيعة الأمور المسيطرة على المجتمع آنذاك. ولم يكن لها مورد مالى سوى تبرعات الأعضاء وبالأخص جورج حنين، وحصوله بيعها القليلة، ولم ينفعها كثيرا الإعلان الوحيد عن «الشأى للجيد وارد الهند وسيلان وجاوه وسومطرة، والذى احل الأغلفة الأخيرة لثلاثة أعداد متوالية.

فيما يتعلق بالشعر قدمت «التطور» قصيدتين نثريتين لأحمد رشدى، وذلك قبل أن يثور الجدل حول أول من كتب الشعر الحر، رغم أن القصيدة الأولى مباشرة فقيرة الصور والخيال الشعرى تتحدث عن استبعاد القوى للصنع، والقصيدة الثانية رمزية وفقيرة الخيال الشعرى أيضا تتحدث عن كلب ضال جريح، (٤٧).

نشرت «التطور» أربع قصص قصيرة، ثلاث منها كتبها البير قصيرى، الذى قدمته المجلة على أنه «كاتب مصرى يكتب بالفرنسية ويعبر فى كتاباته عن روح الشعب والطبقات الفقيرة، ونحن ننقل له هنا هذه القصة كمثال للاتجاه الحديث فى القصة المصرية» (٤٨). وهذا صحيح تماما، البير قصيرى رائد للقصة الحديثة فى مصر، وكل مشكلتنا معه أنه لا يكتب إلا بالفرنسية التى يجيدها. وهو ليس قصاصا سرياليا. أما القصة الرابعة التى نشرتها «التطور» فكتبها عبد العزيز فهمى هيكل وهى واقعية تدور فى أحياء شعبية.

نشرت «التطور» كذلك رسوما سريالية لفنانين مصريين أمثال أبو خليل لطفى وكامل التلمسانى وفؤاد كامل وفتحى البكرى، بالإضافة لسرياليين أجانب.

كان من الطبيعى أيضا أن تثير المجلة ردود فعل نشطة، وتشارك فى إحياء الجو الثقافى فى مصر. يذكر جورج حنين فى افتتاحية العدد الثانى أن الآراء اختلفت بعد ظهور العدد الأول، «ذكر البعض أنه لا مستقبل لهذه المجلة لأن أغلب الناس لا يبالون بالمشاكل الاجتماعية والثقافية التى أثارها. بينما قال أحد الساسة المصريين الذين يعتقد برأيهم إن مجلة التطور تسبق العقالية للحاضرة فى مصر بعشرين سنة» (٤٩).

وكلا الرأيين صحيح.. بل إنهما واجهتان لنفس السبب. لذا كانت النتيجة واحدة. بعد صدور العدد الرابع أرسل جورج حنين خطابا إلى هنرى كاليه يصفها فيه بأنها «ذات خطر أخلاقي وأدبي واجتماعي متكامل»... «نجحت التطور في تثبيت نعمة لا تجدنا الآن إلا في بعض المجالات الأمريكية أو اللبجكية. استقبال المتقنين المصريين لهذه الرسالة غير المألوفة هو واحد من الأسباب التي تجعل لدينا أملا في المستقبل، أو على الأقل لا تجعلنا متشائمين تماما» (٥٠).

في افتتاحية العدد الخامس يوضح أنور كامل بعضا من ردود الفعل. قامت بعض الجمعيات بحملات متعددة ضد التطور. رفعت إحدى هذه الجمعيات إلى رئيس الوزراء كتابا تشير فيه إلى خطورة الدعوة التي تتأذى بها المجلة، وإلى أنها تعمل على نشر الإباحية وهدم الفضيلة والدين وتقويض أركان النظامين الاجتماعى والدستورى اللذين تسيّر بمقتضاها البلاد.

وفي العدد السابع والأخير تطلق التطور صيحتها الأخيرة، والتي تؤكد أيضا أسباب توقفها: «تضامنت عوامل الرجعية والاستغلال على قتل هذه الصحيفة لأنها تحارب الرجعية وتثور على الاستغلال».

بعد افتتاح المعرض الأول للفن المستقل نظمت الجماعة محاضرة بالعربية في مقرها، يوم الإثنين ١٨ مارس ١٩٤٠، تحدث فيها نظمي جرجس عن التطور في المذاهب الفلسفية.

وفي ٢٤ فبراير ١٩٤١ افتتح معرض خاص لأعمال كامل التلمسانى استمر حتى ٦ مارس، وقدمه جورج حنين، الذى كتب فى تقديمه «نحن نعيش واحدة من لحظات التاريخ غير المناسبة بما فيه الكفاية لإلهام العالم بإرادة قوية للخلاص منها. إلا أننا نعتبر أن الأكثر أهمية ليس «الخلاص»، لكن بالفعل هو عدم الخلاص بالعودة إلى الوراء. من أجل خلاص إنسانى. ربما تكون ثقافة عامة جيدة أقل ضرورة من حس معين باليأس. رغما عن الظواهر الكليبية التى تنتشر اليوم، نحن نصر على الاعتقاد فى قوى التحريض والدفع التى تقود الإنسانية نحو الرخابة، أى نحو المستقبل، راسمة مكانا جيدا للفنان ورغبته، للفنان وحلمه، للفنان ويأسه. لأن اليأس ليس، تحت أى اسم، وسطا آسنا تنغمس فيه للأبد المخيلات الضعيفة. اليأس لا ينتظر، اليأس سيال، اليأس يكسر الأبواب. اليأس يجعل المدن تصر. اليأس هو السحابة التى ستتنصع تحتها العوالم المجهولة للخلاص» (٥١).

فى نفس الوقت تقريبا أقيم المعرض الثانى للفن المستقل، من ١٠ إلى ٢٥ مارس ١٩٤١، فى عمارة الايموبيليا بشارع المدايق - شريف حاليا - بالقاهرة، وحضر الافتتاح النبيل عباس حلمى وعدد من كبار البورجوازية المصرية مثل عزيز بك علوى وممدوح رياض

بك. فى الكتالوج كتب كل عارض نصا غريبا مصاحباً لصورته. بين العارضين للجدد اريك دى نيمش، حزقيال باروخ الذى رسم بعد ذلك لوحة من وحي قصيدة لجورج حنين. ونلاحظ أن عددا كبيرا من الأجانب الذين شاركوا فى نشاط الفن والحرية كانوا أعضاء فى جماعة «السمندر» التى أسسها فى القاهرة ج. بيلليه وكانوا يلتقون فى مكتبة «راشا» واتيليه اريك دى نيمش.

أثناء هذه السنوات كان جورج حنين أيضا منشطا لصالون «مارى كافاديا» الأدبى، وهى سيدة لعبت بالنسبة للسرياليين فى القاهرة دور «مارى لوردى نويل» أو «ليزديهارم» بالنسبة للسرياليين فى باريس. وقد تزوجت مارى كافاديا السينمائى مارسيل ليرى وبعد طلاقها منه تزوجت الوزير معدوح رياض. كانت مولعة بالسريالية، نشرت مجموعتها الشعرية «ربيع»، والقصصية «بشرة ملاك»، مستخدمة إشارات غيبية وكلمات مبتكرة. كان بيتها فى حى الزمالك، الذى يضم مجموعة من الفن الفرعونى، مفتوحا للبوهميين أكثر من البرجوازيين، كما شهد بدايات جويس منصور الشعرية السريالية، مثل قصائدها «صرخات» التى لم تنتشر.

استمر جورج حنين فى اتصالاته مع الأعضاء المتناثرين للسريالية خلال سنوات الحرب العالمية الثانية. بعد عامين من الصمت أرسل إليه بنجامان بيريه خطابا فى ١٨ أبريل ١٩٤٢ من مكسيكو، يقول فيه «كما ترى، نجحت منذ عدة شهور فى الهرب مع «ريمديوز» من جحيم «بيتان»^(٥٢). عندما تعلم أن البوليس فى المنطقة غير المحتلة أكثر عددا بثمانى مرات مما كان عليه قبل الحرب، وأنه يكفى لتقضى عدة سنوات فى السجن أن تقول بصوت مرتفع إن المارشال مغفل عجوز ويسمك واحد من أجهزة المراقبة التى تدور فى كل مكان. عندئذ ستفهم ماذا تسمى بالمنطقة الحرة.. كنت فى باريس فى تلك الفترة - شتاء ٤٠، ١٩٤١ - وحضرت بعض حوادث ذات مغزى، منها أن ألمانيا قال لى: عاشت فرنسا بدون هتلر أو بيتان، ولم يظهر حماسة شديدة للحرب»^(٥٣). وينبه بيريه صديقه فى نفس الخطاب إلى نشر العدد الجديد من «فى. فى. فى» وهى مجلة للسرياليين فى المنفى، نيويورك، وكان جورج حنين يشارك فيها مظلما يشارك فى مجلة «فيو».

فى نفس تلك الفترة شارك السرياليون المصريون فى تحرير «المجلة الجديدة» التى كان يصدرها سلامة موسى منذ عام ١٩٢٨. معبرة عن الفكر التقدمى. كانت تظهر كل يوم أحد فى ٤٠ صفحة وثمنها قرش واحد. ابتداء من عدد ١٤ يونيو ١٩٤٢ ظهر اسم رمسيس يونان كسكرتير للتحرير، وظل اسم سلامة موسى كصاحب الامتياز ورئيس التحرير.

فى أغسطس من نفس العام انتقل الامتياز إلى رمسيس يونان وتولى كمال نجيب رئاسة التحرير، إلا أنه لم يستقر فيها، فقد تولاها بعد شهرين على اييب لهيطة، وبعد شهرين آخرين تولاها وداع مينا، وفى أبريل ١٩٤٣ تولى رمسيس يونان رئاسة التحرير مباشرة. وظلت تصدر من مقرها فى ١٠ شارع علوى بالقاهرة.

مع انتقال امتياز المجلة الجديدة إلى رمسيس يونان بدأت متاعبها. فزاد ثمنها قرشا آخر. وأصبحت تصدر «مؤقتا» فى أول ومنتصف كل شهر. وبدأت تعاني ماليا، يدل على ذلك الإعلانات التى نشرتها تطلب من أصدقائها أن يبادروا بتسديد اشتراكاتهم «معاونة لها على القيام بمهمتها». وتشجعا للاشتراك فيها بمنح كل مشترك أو مجدد للاشتراك كتابين هدية. وفى منتصف فبراير ١٩٤٣ نشرت اعتذارا للمشاركين والقراء «ستضطرب المجلة الجديدة بالنسبة للمتابع القاسية التى تحيط بها إلى أن تصدر مؤقتا مرة واحدة فى الشهر وفى حجم صغير. والمجلة تأمل من أصدقائها أن يستمروا على معاونتها فى أوقات الشدة حتى تستطيع المتابعة على القيام بواجبها». ولم تستطع المجلة الصمود وأغلقتها الحكومة عام ١٩٤٤ (٥٤).

أدت المجلة الجديدة دورا عظيما فى مرحلتها. كانت مجلة سياسية ثقافية. أعلنت عن نفسها بأنها «مجلة للكفاح والتجديد الاجتماعى». وأثبتت ذلك فى كل صفحاتها وفى الأعداد الخاصة التى أصدرتها عن الاتحاد السوفيتى - الألب المصرى المعاصر - عالم ما بعد الحرب - الهند - الولايات المتحدة الأمريكية - الفنون فى القرن العشرين - والفائضية لحما ودما - ستالينجراد نقطة تحول. وعندما أعلنت عن كتب كهديّة للمشاركين اختارت ثلاثة كتب هى «فونتمار» بقلم «ابجيازو سيلونى» القصة التى تكشف فى بساطة وصدق رائع عن حقيقة الفاشية فى ايطاليا، و«انهيار فرنسا» بقلم الكاتب الروسى ايليا اهر نيجورج، وهو بحث علمى رائع. و«برابرة سائون» وهو النص الكامل لمذكّرة مولوتوف عن أفعال الفاشيين فى روسيا المحتلة. بل إنها تقيم صلات مع مجلات الكفاح الاجتماعى والتجديد فى دول عربية وتعلن عنها وتبعتها فى مصر وهى: فى لبنان مجلة الطريق وصحيفة صوت الشعب، وفى العراق مجلة المجلة ومجلة المثل العليا.

داخليا أيدت المجلة حزب الوفد - وهنا تركز على فترة رمسيس يونان - وتصدر النحاس باشا غلافها عدة مرات مصحوبا بعبارات حماسية مثل «الزعيم الأمين على استقلال مصر وحريتها». وكانت مؤيدة لحرية المرأة ومساواتها. وأثارت عدة معارك ثقافية ناجحة، مثل المعركة التى أشعلها كامل النحاسانى مهاجما أغنية «الكرنك» لمحمد عبد الوهاب. ومعركة

رمسيس يونان وسامى داوود ضد توفيق الحكيم وبرجى العاجى. ومعركة رمسيس يونان ضد العقاد. ونشر فيها كامل التلمسانى سلسلة من أجمل مقالاته بعنوان «من الفن والحياة».

خارجيا كانت المجلة الجديدة نقف مع الحلفاء ضد المحور، وكتب جورج حنين ورمسيس يونان مقالات بدون توقيع أو بالأحرف الأولى، مثلما فعل جورج فى تقديمه لشخصية الأسبوع، ورمسيس يونان فى باب اسمه «حوادث داخلية».

فى ١٩٤٣، ١٩٤٤ أقيم المعرضان الثالث والرابع لجماعة الفن والحرية، وواصل جورج حنين إدخال نشاط الفنانين الشبان فى مصر فى الدائرة الكبرى للفن الحديث، الفن العاطفى المتحرك والمتعدد على القيود البوليسية والدينية والتجارية.

أقيم المعرض الخامس والأخير للفن المستقل عام ١٩٤٥ فى مقر مدرسة اللبسيه الفرنسية فى شارع يوسف الجندى بالقاهرة. ضم ٤٤ عارضا من بينهم: كمال يوسف وسعد الخادم وإبراهيم مسعود وأندريه نوميكو وادوين جاليجان. كما ضم قسما للتصوير الفوتوغرافى عرضت فيه هاسيا ووديد سرى وإيدابل وإيدكار.

يذكر «الكسندريان» أن كئالوج المعرض كان تحت عنوان «العرض مستمر». إلا أننى لم أعر على ما يدل على ذلك من المجلة نفسها التى صدرت بالفرنسية. لكنها توضح أنها صدرت عن جماعة الفن والحرية ومطبوعات «ماس» التى كانت فى نفس مقر المجلة الجديدة. شارك فى «العرض مستمر»: إقبال العلايلى - زوجة جورج حنين - وسعد الخادم وحسن التلمسانى ووديد سرى وسام كانتاروفيتش وأريك دى نيمش ولوسيان بادو وفيكترور ميسجراف وجوزيف بن سيمون والبير قصيرى وجورج حنين وفؤاد كامل وزمويو ونوميكو وإيميل سيمون ورمسيس يونان.

جاءت افتتاحية المجلة بتوقيع جماعة الفن والحرية وتحت عنوان «الفن المستقل فى الاختبار». تحدثت عن المعرض الأول الذى أقامته الجماعة عام ١٩٤٠ كمثال على الفن المستقل وعن المحنة التى يولجها هذا الفن فى الدول الديكتاتورية على أيدي النازيين والفاشيين حيث تهاجم الاتجاهات الحديثة مثل التكعيبية والسريالية، وحيث ينظر إلى الفن كخادم للنظام السياسى. وتذكر الافتتاحية - بعد أن تتحدث عن شعر المقاومة - نماذج أدبية وفنية «حرّة» مثل أندريه سيزار، ودوروتى تاننج التى أشطت النار المقدسة فى خصللات فتياتها الصغيرات المبحوحات، وأندريه بريتون فى «فانا مورجانا» ونيكولا كالام، وسان جون بيرس فى «١٤ يوليو الحلم» وديلفو فى رسمه «قانون جاذبية النهود» وهنرى مور بنسائه الأشجار. وتضيف الافتتاحية «هذا الفن المستقل الذى يعبر عنه أمثال انريكود وناتى فى

نيويورك ورمسيس يونان فى القاهرة، يؤكد لنا أنه مكتوث دائما بعدم ترك ظفر الإنسان للصدأ.

فى نفس العدد كتب إميل سيمون مقالة عن «التصوير السريالى». ونشر جورج حنين قصة جديدة له بعنوان انجليزى «بعيدا»، ومقاطع تحية لتصوير باروخ ورمسيس يونان. ونشرت المجلة نصا للوسيان بادو بعنوان «المحيط لا يعرف الكذب» وقصة البير قصيرى «الخلود يعزى فى أحسن عالم»، كان قد كتبها عام ١٩٣٣ عن رجل فقير لم يجد الرفق عند البشر فطلبه من جمعية الرفق بالحيوان، وعندما يقول له سكرتيرها «الحيوان الذى يسمى بالإنسان لا يهكذا أصلا، يلجأ إلى العواء كالكلاب».

تضمنت المجلة مقالة بالانجليزية كتبها فيكتور ميسجراف بعنوان «أصوات فى النقص» أهداها إلى جماعة الفن والحرية. صيغت بطريقة يتقابل فيها حديث الكاتب عن أعضاء الجماعة وحديثه عن القاهرة. وهى مكتوبة بسريالية لا يمكن تلخيصها، إلا أنه يشبه صوتى رمسيس يونان وفؤاد كامل بالأخضر والنعمة والأرجوان. بينما يشبه صوتى جورج حنين ولطف الله سليمان بالأسود والأصفر والعنف. ويصف القاهرة البرجوازية التى هى «ميدان ساحر تلتقى فيه أربعة شوارع رئيسية وعشر صالات سينما ومليون من العوام الزائدين». لكنه يستدرك أن هذه ليست القاهرة الحقيقية.

فى المجلة أيضا نص بنجامان بيريه مأخوذ عن العدد الرابع من المجلة الأمريكية «فى. فى. فى» حول الشعر وحاجة العالم إليه. ونص لهنرى هين «غناء عمال غزل»، وآخر ليولاند «سعادة أيدنهال». ونجد تعريفات منسوبة لبعض الكتاب مثل تعريف نيكولا كلاس للتاريخ «مفهوم للآت» وتعريف فانتان هيدويرو للموت «إنه لا يعجبنى، فهو ضد الحفاظ على الصحة إلى حد ما»^(٥٥).

عدا ذلك هناك عدد من الرسوم السريالية، وإعلان على صفحة كاملة عن كتاب إقبال العللى «فضيلة ألمانيا» انطولوجيا للروح الشعرية من جوته إلى كافكا، وإعلان عن مجلات الفن المستقل التى كانت تصدر خلال الحرب العالمية الثانية، فى لندن ونيويورك والمارتينيك وسانتياجو ومصر. وأنه على الرغم من انتشار هذه المجلات مكانيا والمصاعب التى واجهتها زمنيا فإن «المعرض مستمر». ومن هنا يأتى عنوان المجلة المصرية. وأخيرا نجد إعلانا عن مطبوعات دار نشر «ماس» التى أسسها جورج حنين وزوجته. أصدرت هذه الدار خلال عام ١٩٤٥ - ٤٤ عددا من الكتب: «بيت الموت المؤكد» لألبير قصيرى، «من أجل وعى مدنس» لجورج حنين، «من أنت يا سيد أرجون» دراسة صغيرة موقعة باسم ج. ناميان وهو اسم مستعار لجورج حنين، «فضيلة ألمانيا» لإقبال العللى، «مؤامرة الضعفاء» موقعة باسم ن. راضى^(٥٦).

كان جورج حنين يسكن فيلا والديه على شاطئ النيل في روض الفرج، لكنه انقطع عام ١٩٤٥ عن معاونة أبيه في شركة المياه وأصبح مديرا لشركة سجانر «جاناكليز» وأصدر في هذا العام كتيبين «مكانة العرب» حول القنبلة الذرية و«من أجل وعى مدنس» . وشارك في مجلة «الفيل» التي كان يصدرها «انتيمبل» في الإسكندرية. وفي فبراير ١٩٤٦ استضاف أندريه جيد الذي أعلن له عن زيارته للأقصر.

بعد تحرير باريس اهتم جورج حنين بشكل خاص بمجلة «تروازيم كونفوا» التي تأسست في باريس في أكتوبر ١٩٤٥ بواسطة ميشيل فارديولي - لاجرانج وجون ماكيه. وقد نشرت في عددها الثاني إجابات جورج حنين حول أسئلة نشرت في عددها الأول حول السريالية. كما نشرت له توضيحا حول قصيدته عن سونيا أراكستين^(٥٧)، قال فيه: «انتحرت سونيا أراكستين في شهر سبتمبر في لندن بإلقاء نفسها من الطابق الثالث، هذا الانتحار، طبقا للعادة الانجليزية العفيرة، أتاح فرصة لمحاكمة الميثة، حيث وجد النائب العام فرصة غير منتظرة للبرص على كل ما يتبقى شعرا في هذا العالم، لذا فكرنا، بعض الأصدقاء وأنا، في تنظيم احتفال دولي إحياء لذكرى سونيا أراكستين،^(٥٨) ورغم أن هذا الاحتفال لم يحدث إلا أن اهتمام جورج حنين يدل على إخلاصه للفكر السريالي.

عام ١٩٤٦ بدأ رمسيس يونان ترجمة مسرحية ألبير كامى «كاليجولا» وأنهاها في العام التالي. قدم لها بمقدمة ناقش فيها أيضا فكرة الانتحار «إذا لم يجد الإنسان مغزى للحياة، فهل ينبغي أن يحمله ذلك على الانتحار».^(٥٩) وفي نفس الفترة ترجم الجزء الأكبر من «فصل في الجحيم» قصيدة رامبو الشهيرة، وأتمها بعد ٢٠ عاما.

في ١١ يوليو ١٩٤٦ اعتقلت حكومة صدقي باشا رمسيس يونان وعشرات غيره منهم سلامة موسى ومحمد زكى عبد القادر ومحمد مندور، واتهموا في البرلمان بالتآمر لقلب نظام الحكم والإعداد للثورة الشيوعية. وأفرج عنه في ٨ سبتمبر من نفس العام بعد سداد غرامة مالية.

كان جورج حنين يمضى إجازاته في باريس، وخلال إقامته هناك عام ١٩٤٦ التقى لأول مرة مع ليف بونفوا^(٦٠) عند الرسامين فيكتور برونر وجاك هيرول. بعدما عاد إلى القاهرة أرسل له أندريه بريتون، الذي كان قد عاد إلى باريس من الولايات المتحدة، خطابا في أول نوفمبر ١٩٤٦، يعترف فيه عن عدم لقائه به في باريس عندما كانا هناك في نفس الوقت: «صديقي العزيز جدا. إن سلوكي نحوك أوضح لى بجلاء حجم التقصير الذى أبديته منذ عودتى إلى باريس. إن رؤيتك في باريس طبيعية وضرورية تماما طالما كان لدينا وقت

أو إذا لم يكن من الواجب عليك أن ترحل. لقد اعتمدت على اتفاقنا العميق منذ وقت طويل، وقد ترك في نفسي كل سكينه، دون أن يفقد شيئا من حيويته. ما كنت تترك هذه المدينة إلا وتساءلت، كيف كان من الممكن رؤيتك فيها وأنا في حالة سيئة، رغم أنني تعلمت منك كثيرا وتناقشت معك وأعدت النظر من نفس الزاوية المشتركة. أرجوك أن تقيم وزناً للاضطراب الشديد الذي وجدت نفسي فيه، ورغم كل شيء، لهذا النوع من الحيرة الذي استطاع أن يجرها لى هذا التألم،^(١١).

وقد شكر بريتون جورج حنين على هجومه على ماجريت^(١٢)، الذي انضم إلى الحزب الشيوعي البلجيكي في ٥ سبتمبر ١٩٤٥، والذي أراد التوفيق بين السريالية والاستالينية. وكان جورج حنين قد رفض التوقيع على بيان ماجريت وبول نوجيه المسمى «السريالية في وضع الشمس» الذي صدر في أكتوبر ١٩٤٦. وفي نفس الخطاب الطويل ينتقد بريتون جورج حنين، برقة: «المهم أنني لا أدع نفسي أثمل ببعض علامات التقدير ربما مثلما تفعل». ويطلعه على بعض أفكاره ومشاريعه مثل إصدار مطبوعات دورية دولية ولقاءات متعددة: «أنا في حيرة من هذا الذي يتطلع إلى توجه ومظهر مجلة متوقعة مثل دلي ساجيتير، تعرض نشرها تحت إدارتي. أنا لم أقرر ما إذا كانت مجلة مثلها يجب أن تكون سريالية (أخذا في الحسبان في هذه الحالة قدرا غير قليل من أوزان ميتة) أو ممتدة إلى عناصر خارجية. ثم يطلب من جورج حنين «أخبرني، هل ترى وسيلة أخرى لمواجهة هذا الموقف: هؤلاء الناس، وهم شباب جدا بشكل عام، الذين يكتبون إعلان اتفاقهم معنا، وطلب تنظيمهم بطريقة غير مشروطة وغير محددة».

في ١٥ فبراير ١٩٤٧ صدر في القاهرة العدد الأول بالفرنسية من «حصنة الرمل» وكانت مجلة عالمية المضمون. «الكراس الحالي المضمن نصوصا شعرية ونقدية طبعته في القاهرة حركة الفن والحرية تحت الإشراف الشخصي لجورج حنين ورمسيس يونان». الرسوم التصويرية الآتية على الغلافين الخارجيين من رمسيس يونان. الرسوم الأصلية واللوحات والأعمال الآتية لفؤاد كامل وسمير رافع وحسن التلمساني ورمسيس يونان. الملاحظات النقدية والقصائد طبقا للترتيب الأبجدي لـ: جورج حنين، ايدمون جابيه، غيراسيم ليكا، ارتير لندكفيست، جون ماكيه، هنري ميشو، هنري باستور، كلود سيربان، ستيفانو تيررا، رمسيس يونان، ميشيل فارديولي - لاجرانج.. الموزع الوحيد في مصر: مكتبة توت، ٢٧ شارع سليمان باشا، القاهرة.

قدمت المجلة نفسها للقارئ «أن تجد في الصفحات الآتية إشارات تبعية ولا تأكيدات جامدة.. هذا الكراس لا يجيب عن أى هدف محدد، إلا الاشتراك في تبادل أفكار، وعلى

الأكثر الاشتراك في إحداث رواج شديد لرؤى عبر الأرض والإنسان. في وقت يبدو فيه الانتماء نفسه ليس أكثر بكثير من شكل من أشكال القنوط، لدينا اعتقاد ضعيف في إمكان حل المشاكل التي تؤرقنا، لكن، أيضا، يجب أن يحدث المشهد في مناخ حر، ويجب امتلاك حرية وضعها، وملاحظتها، وجعلها تستعيد ما سرق كرها وعتوة.

بعد هذا التقديم تكتب «ردا على نداء أندريه بريتون بتاريخ ١٢ يناير ١٩٤٧، قررت المجموعة السريالية المصرية الاشتراك في المعرض الدولي للسريالية، (١٣).

في ٤ أبريل ١٩٤٧ كتب أندريه بريتون إلى جورج حنين يحدثه عن هذا المعرض للأسف الشديد لم أضع صورا في الكتالوج المعرض لأصدقائنا رمسيس يونان وفؤاد كامل وسمير رافع. ألم يكن ممكنا سد هذه الفجوة بأسرع ما يمكن؟، ويعترف بريتون «قدم المعرض بشكل جيد.. الكتالوج لن يكون مثلما كنت أتمنى، لكنني كنت مريضا في الشهرين الماضيين، وغير قادر على عمله كما ينبغي». كما يوبح بشكواه من هؤلاء الذين «لا يسعون إلا لتفكيك السريالية». ويضيف «لأنه لا يوجد تنظيم تعبيرى خاص بنا، فإن لدينا من جهة أخرى ميلا إلى المبالغة في تقدير مساعدة المجلات الشابة اليوم. يبدو لي أكثر فأكثر أن الأذهان الأكثر أصالة في الجيل الأخير - وأعتقد أنني قابلت بعضهم - تفضل فرصا أخرى للظهور» (١٤).

في نهاية أبريل ١٩٤٧ غادر رمسيس يونان مصر ليستقر في باريس، حيث عمل تسع سنوات سكرتيرا لتحرير القسم العربي في الإذاعة الفرنسية. يقول لويس عوض إن هذه الهجرة تمت تحت تأثير حملة صدقي باشا، والشعور بأن ما كان يجرى من معارك المعتقدات في مصر لا ناقة له فيها ولا جمل، وأنه لن يكون مفهوما عند اليمين أو عند اليسار. كما كان لديه أمل في أن يصيب نجاحا عالميا من باريس. ويعد وصوله باريس التحق بجامعة السربون حيث درس الاجتماع والفلسفة، (١٥).

في باريس تعرف رمسيس يونان على زوجته البولندية «جوزيفاء» وأنجب منها ابنتيه «سلفى»، و«سونيا». ويبدو أن الأب أثر فيهما فنيا فقد أنجبتها إلى الرسم.

اشترك رمسيس في أول عام له في باريس في المعرض الدولي للسريالية الذي أقيم في براغ من ٤ أكتوبر إلى ٣ نوفمبر ١٩٤٧ مع ١٨ فنانا عالميا آخرين.

عندما وصل جورج وإقبال ورمسيس إلى باريس في نهاية أبريل ١٩٤٧ وجدوا حول بريتون مؤيدين جددا من بينهم «ساران الكسندريان». عن علاقته بجورج حنين يقول الكسندريان: «جذبني فوراً طلاقة حنين الفكرية، على النقيض من نظرتة الحذرة من

الآخرين خلف نظارته السوداء. فى اجتماع، اندهش عندما رأى أخرج من جيبى عنه سجاثر عليها نقوش عربية، وعلبة كبيرت من مارك ثلاثة نجوم صغيرة المنقشة فى الشرق الأوسط. عرفته أننى ولدت فى بغداد حيث كان والدى - دكتور فارتان الكسندريان - طبيب الملك فيصل الأول. وقد سعد حنين لاكتشافه أننى من أصل شرقى، رغم لكتلى الباريسية وأسرة أمى الفرنسية. وارتبطنا فوراً بصداقة، (١٦).

فى مايو من نفس العام اجتمعت جماعة باريس ذات مساء فى أنثليه الرسام الكندى جون بول ريوبل لترتيب الأوضاع النهائية لمعرض «مايت». فى نهاية المناقشة أعلن أندريه بريتون أنه من الضرورى، لتثبيت الروابط مع الجماعات الأجنبية وتسيق شهادات الانتماء، تأسيس سكرتارية دولية للسريالية، «هذه السكرتارية ستسمى «كوز» (١٧) وسوف يديرها ثلاثة أعضاء هم جورج حنين وهنرى باستورو وساران الكسندريان». هذا القرار ليست له سابقة لأن مركز الأبحاث السريالى الذى أسند بريتون إدارته فى ٣ يناير ١٩٢٥ إلى انطونين آرتو لم يقم بالتحكم فى أسمية الحركة.

لم يحدد أندريه بريتون الأسماء الثلاثة بالصدفة. لكنه أراد أن يملأوا السريالية بعد الحرب. اختار جورج حنين لأنه يعتبر الوسيط الكبير بين الشرق والغرب، وهنرى باستورو المنحدر من الشباب الشيوعى، بسبب الصرامة التى وفق بها بين الماركسية والفرويدية. بالنسبة لألكسندريان فقد اختاره بسبب بيانه: «حب، تمرد، وشعر، الذى أعده لكتالوج معرض مايت، وربما لاستبساله فى الحركة».

كان أول عمل شارك فيه جورج حنين فى السكرتارية هو إعداد استفتاء لاختيار المرشحين للسريالية. ضم الاستفتاء ثمانية أسئلة من بينها: «ما هو موقفك فيما يتعلق بالإرادة الثورية لتغيير العالم! هل تعتقد أن الدين - فى الماضى أو المستقبل - يستطيع أن يحمل غوثاً للإنسانية؟».

كما كتب جورج حنين مع الكسندريان وباستورو إعلان «قطع افتتاحى»، وكان عنوانه الكامل هو: «إعلان معتمد فى ٢١ يونيو ١٩٤٧ من جماعة فرنسا لتحديد موقفها المسبق من كل سياسة حزبية». كتبوا الإعلان على مائدة فى إحدى مقاهى شارع مونبارناس فى باريس. كتب جورج حنين السطور الأخيرة - الملتهية - من البيان والتى اختتمها: «السريالية هى ما سيكون». كان هذا الإعلان رداً على انشقاق عدد من السرياليين الشبان فى فرنسا - المنتمين للحزب الشيوعى الفرنسى - على بريتون وتكوينهم لجماعة «السرياليين الثوريين» بالتعاون مع الجماعة البلجيكية، وقد مدحوا الحزب الشيوعى الفرنسى على «مساعدته الكاملة

وغير المشروطة، واعتبروه «الحزب الثوري الوحيد، بينما كان هذا الحزب - وما زال - ستالينيا، وكان بريتون يعتبر ستالين مثل هتلر.

افتتح المعرض الدولي للثامن السريالية في ٣ يوليو ١٩٤٧ في جاليري «مايت»، وشهد إقبالا كبيرا. وقد اقترح جورج حنين تنظيم محاضرات بعدة لغات للسائح الأجانب، إلا أن ذلك لم يحدث.

في صيف ١٩٤٨، ازدادت خيبة أمل جورج حنين ورمسيس يونان، بعد أن بدأت في الشتاء السابق، بسبب خلاف جماعة باريس حول بعض المجلات السريالية. في هذا الصيف وقع جورج حنين نشرة «في الكوة» التي كتبت بإيعاز من بنجامان بيريه العائد من مكسيكو. لكن انتقادات بعض أعضاء جماعة انكلترا ضد مجلة «نيون»، كدبرت جورج، وأظهر ردود فعله على النشاط الجماعي للحركة في خطاب إلى أندريه بريتون يعلن فيه خروجه من الحركة في ٢٦ يوليو ١٩٤٨.

سوء تفاهم آخر بين المصريين والفرنسيين أتى بلا شك بسبب مشاركة السرياليين في بيع لوحات لصالح إنشاء دولة إسرائيل في مايو ١٩٤٨. من جهة أخرى أصبحت السريالية منظمة كهوتية تتم فيها المعرفة على درجات - كما يقول الكسندريان - الذي تركها بعد ذلك، والذي يرى أيضا أن انفصال جورج عن السريالية لا يشكك في انتمائه للحركة وإنما يعنى أن شخصيته تحددت بنضجه (٧٨).

ويرفض رمسيس يونان التوقيع على بيان جماعة للسرياليين الفرنسيين كان عنوانه «في الكوة كلاب الله» (٧٩). وفي عام ١٩٤٨، خرج نهائيا على جماعة باريس، لقد اعتبر رمسيس يونان أن انتقاد السريالية للدين تحقق بشكل نهائي بواسطة بنجامان بيريه، واعتبر أن الوقوف بقود حتما إلى التقهقر، وكان متفقا مع جورج حنين على ضرورة تجاوز ما تم إنجازه. لذلك عاد جورج حنين إلى القاهرة على أمل تأسيس مجلة «سنتريون»، مع منير حافظ، لتكون: «نقدا للسريالية من الداخل». لكن هذه المجلة لم تظهر.

في ١٦ أغسطس ١٩٤٩ كتب جورج حنين إلى نيكولا كاسال الذي كان يمثل السريالية في نيويورك في ذلك الوقت: «لأول مرة منذ عام ١٩٣٦ أنهب إلى باريس دون أن أرى أو أسمى للقاء أندريه بريتون» (٧٠).

في نفس تلك الفترة قام الخارجون على الجماعة السريالية بمبادرات عديدة. من بينهم إدوار جاجير الذي أسس في مايو ١٩٥٠ مع ماكس كلارا - سيرو، وإياروسلاف سيريان مجلة «ريكس». وأطلقت نداء إلى السرياليين الدنماركيين والمصريين ليشاركوا فيها. وقد نشرت

خطاباً لجورج حنين قال فيه: «يجب أن تكون المجلة اليوم مشروعاً سليماً للتشاطر العقلى الشديد». وينتهى إلى أن «التخريب الحقيقى يرتكز على تحرير، وإثارة موضوعات جديدة، للممتعة» (٧١).

فى أبريل ١٩٥٠، نشر جورج حنين بنفسه العدد الثانى من «حصّة الرمل» وبدأ به خطاب عن التبغ، لجون جرينيه، ونشر «سرائح المعرفة» لهندى ميشو، وقد شارك فى هذا العدد: رينيه شار، ايف بونفوا، هنرى توماس، ايف رينيه، جون ماكى، روجيه ارنالديز. كما نقرأ فيه «صخرة العزلة» - قصيدة فى عدة أصوات لإيدمون جابيه، من المؤلف المعطير مثل «أرنب صغير» لإقبال العلاليلى، ثلاث قصائد لمنير حافظ، وقصة لجورج حنين.

وصف جورج حنين هذا العدد بأنه «كراس للأدب التطبيقي»، وأضاف: إنها - كما تبدو لى - اللحظة، وإلا أبداً، لتضائل العالم عن كل شىء. وهذا هو التصميم الذى تجيب عنه حصّة الرمل.

أعلن جورج حنين فى هذا العدد الثانى والأخير عن برنامج مطبوعات ستصدرها «حصّة الرمل». وقد أصدرت بالفعل عدة كتب كل منها فى مائة نسخة هى:

«مفردات»، تأليف ج. جرينيه. «أغنيات»، تأليف فيليب سوبول. «صوت العبر»، تأليف إيدمون جابيه. «المتناظر»، تأليف جورج حنين. «مسرح الخندق»، تأليف ايف بونفوا، وكلها صدرت عام ١٩٤٩. وعام ١٩٥١ «العالم المحيط بنا»، تأليف م. بلانشار، «الصورتان»، تأليف جورج حنين. كما نشرت مطبوعات حصّة الرمل دراستين فلسفيتين لجورج حنين هما «إشارة إلى كافكا» - يونيو ١٩٥٤ - تضم نصوصاً بالعربية والفرنسية والإنجليزية - ونظرات على كيركجارد - مايو ١٩٥٥ - بالتعاون مع مجدى وهبة وكامل زهيرى (٧٢).

عام ١٩٥٣ غادر جورج حنين فيلا والديه فى روض الفرج ليقيم فى الزمالة مع زوجته وأصبح المحاور الممتاز لكثير من الأوروبيين الذين يعمرون بمصر من كتاب وصحفيين وأساتذة وبخاصة المتخصصين فى الإسلام مثل جاك بيرك ولوى ماسنيون. يقول الكسندريان إن جورج حنين كان لديه ميل للاعتقاد أن وجود الشرق يعتمد على أهميته بالنسبة للغرب. وفى نفس الوقت، كان ينفرد قليلاً من تقدير المثقفين الفرنسيين المبالغ فيه للثقافة العربية. كما يقول جورج حنين نفسه: «إن أوروبا بائسة مرتين، حاربت الشرق عندما كان يمثل فرصة سطوع. وتبحث عنه اليوم لأسباب عميقة. فى حين أنه يمثل مشهد الانحطاط الأكثر قذارة» (٧٣).

فى تلك الفترة كتب جورج حنين قصصا قصيرة وقصائد نثرية تضمنت معظم مجموعته «العتبة للمنوعة» التى صدرت عام ١٩٥٦. فى نفس العام الذى عاد فيه رمسيس يونان إلى مصر بعد وقوع العدوان الثلاثى ورفضه إذاعة بيانات ضد النظام المصرى فطردته الإذاعة الفرنسية مع ثلاثة من زملائه. وعندما عاد إلى مصر عمل زملاؤه فى مصلحة الاستعلامات بينما ظل هو بلا عمل عاما كاملا بسبب وجود ملف قديم له فى إدارة الأمن العام. وكانت فترة بطالة قاسية رغم أنه حاول التغلب عليها بترجمة كتاب عن فن «الأراجوز» ورواية «الحب الأول» لتورجيف نشرا ضمن مطبوعات الشرق. وكتاب آخر عن قصة الفن الحديث من تأليف سارة نيوماير نشرته مكتبة الأنجلو تحت سلسلة الفكر المعاصر. حتى عين مديرا للشئون الفنية فى منظمة التضامن الأفريقى الآسيوى (٧٤).

نشر جورج حنين فى جريدة البروجريه اجيسيان مقالات عن الكتب التى أحبها مثل «من قلعة لأخرى» تأليف لوى فردينان سيلين (٧٥) الذى منحه على فصاحته اللاذعة. وقد كتب إليه سيلين فى ١٢ أكتوبر ١٩٥٧ «عزيزى الأستاذ. مقالك رائعة. تحيا المزيلة، أعتقد أن الروح المسماة بالفرنسية تنتمى فى الحاضر إلى كتابات من مكان آخر. تحيتى. صديقك ل. ف. سيلين» (٧٦). وكان جورج قد كتب مقالا آخر عن سيلين قبل الحرب العالمية الثانية وتلقى عليه تهنئة حارة من هنرى كاليه فى خطابه فى ٢٥ فبراير ١٩٣٨.

حاول السرياليون المصريون لم شملهم من جديد، لكن بعد كثير من التغيرات وبخاصة فى الرؤية الفنية حيث انجح معظمهم إلى التجريد. فأقاموا فى الخمسينيات معرضا تحت عنوان «نحو المجهول» فى قاعة «كولتورا» وأصدروا له كتالوجا باللغتين العربية والفرنسية. اشتركت فيه زوجة فؤاد كامل وأيستر ميناش وخديجة رياض أخت إقبال العلالي وحمدى خميس. وفى معرض حامد ندا فى أبريل ١٩٥٩ أصدروا كتالوجا بعنوان «المجهول لا يزال» الذى كان آخر مظاهرة للجماعة فى مصر (٧٧).

أصبح المناخ فى القاهرة يضائق جورج حنين، الذى لم يكن راضيا عن جمال عبدالناصر. وقد كتب جورج بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ «إن العنصرية، النعيمة، الكذب، الأمية الأيديولوجية والانغلاق اللقافى تشكل فيما يتعلق بالشرق - كما أعرفه - أسسا وطنية جديدة تستند إما على المثل الأعلى أو على الحماية الوطنية».

ويقول الكسندريان أن حنين عرف المنفى الداخلى (فى مصر) قبل أن يعرف المنفى الخارجى. وأنه عانى من «صليب إدارى» خضع له منذ أراد السفر فى رحلة. يقول جورج: «أصبح عسيرا، ومتعبا أن أغادر الأراضى المصرية كما لو كنت أهرب من قارورة.. إنهم يعملون على إسعاد من كانوا عساكر أميين، وهم الآن وجوه القدر المشدوفة». وكان يطلق على عبد الناصر لقب «الأمير ذو أنف كعمود الإشارة» (٧٨).

ذات صباح وجد جورج حنين في مكتبه - عندما كان مديرا لشركة سجاائر جاناكليز - عقيدا من الجيش، كإشارة على عزله من منصبه. قيدا يستعد للهجرة.

اختار أولا الذهاب إلى اليونان فسبق زوجته إلى أثينا ثم لحقت به خلال صيف ١٩٦٠، ويصف نفسه في شوارع أثينا «أنا لست إلا تروبادور» (٧٩) الصمت، ويقول الكسندريان إنه يمكن أن نطلق على جورج حنين «متسكع عالمين» لأنه طوال حياته كان يتنقل ويشارك في عالمين: الشرق والغرب. وفي كل عالم كان له اهتمامان: الحلم والسياسة (٨٠).

هذا بينما حصل رمسيس يونان على منحة تفرغ استمرت ٦ سنوات أي حتى وفاته في نهاية ١٩٦٦. وكانت المنحة في سنواتها الخمس الأولى للرسم فقط، وخلال هذه السنوات لم تنقطع المؤامرات لحرمانه من التفرغ. أنا من باب اللعناء للمدرسة التجريدية التي أصبح من أعلامها في مصر، وأنا بزعم أن التفرغ صعلكة. وفي عام ١٩٦١ رفض العقاد تجديد تفرغه وتفرغ نحية حلیم وآدم حنين وراتب صديق وهدد بالاستقالة. إلا أن محاولته فشلت.

بعد إقامة قصيرة في المغرب استقر جورج حنين عام ١٩٦٢ في روما، ودخل هيئة تحرير مجلة «جون أفريك» الأسبوعية، التي أسسها التونسي بشير بن محمد مهتما بالعالم الثالث وأفريقيا على وجه الخصوص. كان جورج حنين يكتب فيها عن الثقافة، وفي عام ١٩٦٦ أصبح مديرا لتحريرها. وانتقل معها إلى باريس.

في ٩ أكتوبر ١٩٦٦، كتب فيها جورج حنين: «أندريه بريوتون مات. هذا الشاعر الذي يشع نثره بين الجميع، عاش في التصلب الهش والمشجى لأرواح الندى الصباحي العاشقة. لقد رفض دائما الخضوع لإملاء المجتمع الحقيق. لم يتحالف مع قوى الفساد. إنه آخر «درويد» (٨١) خرج من القابة ليعبر عن روعة العالم».

كتب جورج حنين في ١٩٦٧ مقدمة لكتاب بالفرنسية «أنطولوجيا الأدب العربي المعاصر». أكد فيها على أن الشرقيين يجب أن يأخذوا من الغرب مفاهيم جديدة، بدون التخلي في شعرهم عن التعبير عن عبقرية لغتهم الخالصة. وقال إن الشاعر أحمد شوقي كان المثل الأكثر كمالا للكاتب المحافظ.

شارك جورج حنين أيضا في «الإنسكلوبيديا السياسية الصغيرة»، التي ظهرت عام ١٩٦٩ تحت إشراف جون لاكوثير، وقدم لها الفيلسوف فرانسوا شاتليه.

انتقل جورج حنين للعمل كرئيس لقسم التحقيقات في مجلة «الاكسبريس» الفرنسية عام ١٩٦٩ حيث عرض لمشاكل الشرق الأوسط. كما كتب فيها أيضا عن أندريه بريوتون.

فى خطاب إلى الكسندريان- ٧ ديسمبر ١٩٧١- بذا جورج حنين مختسراً على أيام السريالية السابقة، ربما فجر تلك الأفكار إهداء الكسندريان له كتابه عن ماكس آرنت. يقول فى الخطاب: «أين هى الأيام الطموحة لـ «قطع افتتاحى»؟ إنها اليوم تريد أن تعلمنا قفرا يجب رفضه» (٨٢).

مات جورج حنين فى ليل ١٧- ١٨ يوليو ١٩٧٣. بعد سنوات من صراعه مع سرطان الرئة. دفنته زوجته فى القاهرة متفذة وصيته بأن لا يدفن فى مقابر المسلمين أو المسيحيين احتراماً لطمانيته. وبعد موته بعام أصدر مجدى وهبة بالتعاون مع ٢٩ من أصدقاء جورج حنين كتاباً إحياء للكرام، وهو الاحتفال الوحيد الذى حدث فى مصر بجورج حنين على العكس من الاحتفالات المتعددة التى تقام له فى فرنسا.

يرجع الفضل إلى زوجته «بولا» فى نشر عدد من مؤلفاته الهامة بعد موته. أصدرت له بالفرنسية: «ملاحظات على بلد لا جدوى منه» ١٩٧٧ «العلاقة الأشد إظلاماً» ١٩٧٧ «الروح الضارية» ١٩٨٠. هذا الكتاب الأخير عبارة عن مذكرات وملاحظات كتبت فى ظروف وأماكن مختلفة، وعلى مدى ٣٣ عاماً. وقد كتبها بنفسه، ولم يكن يكثر بنشرها كما قال أريك بورى فى الملحق الذى جاء فى آخر الكتاب.

لكن قبل موت جورج حنين بحوالى سبع سنوات، وفى يوم السبت ٢٤ ديسمبر ١٩٦٦، ترك رمسيس يونان الحياة. يرى توفيق حنا أن رمسيس يونان عاش عامه الأخير إرادة الموت. لأن لجنة التفرغ فى وزارة الثقافة حولت تفرغه من الفن التشكيلى إلى الترجمة (٨٣).

وقد ترجم ٦٨ صفحة من عمله الذى تفرغ لترجمته دون إتمامه، وهو كتاب أندريه مالرو «تاسخ صور الآلهة».

بعد موته كتب عنه الكثيرون فى مصر- على العكس من جورج حنين، وربما يعود هذا أساساً إلى أن رمسيس كان يكتب كثيراً بالعربية. وكتب لويس عوض واحدة من كلماته الشامخة هاجم فيها لجنة التفرغ بسبب موقفها من رمسيس، قائلاً: «هكذا لجنة التفرغ بتيجان العار لا تيجان الفار». وأصفا رمسيس يونان بأنه «كان رائداً شجاعاً. بصماته على التشكيل المصرى لن تمحوها الأيام ولا اللجان. أما بصماته على الفكر المصرى فقد كانت أقل وضوحاً رغم عمقها العميق» (٨٤).

رجاء الفتح . . خطر الحياة

«لا شيء غير نافع مثل الواقع
.. إذن، لماذا البحث عن الحقيقة في
الخارج، حيث لا تكون، بينما الموارد
الداخلية نفسها غير مستكشفة؟ إن
العالم الحقيقي الوحيد هو الذى نخلقه
داخلاً. العالم الصادق الوحيد هو الذى
نخلقه ضد الآخرين. إلى الأمام من
أجل اللاواقعية».

جورج حنين

أصوات من وراء الذاكرة

فى بداياته الأولى، نشر جورج حنين بياناً بعنوان «من اللاواقعية، استمدت من المنابع السريالية». لكنه يحاول تكوين اتجاه فنى مستقل، إلا أنه يعود بعد قليل إلى العالم السريالى لتتظيراً وإبداعاً. بلاشك فإن جورج حنين شأنه شأن الرواد السرياليين شق فى هذا العالم فناء خاصة متميزة. هذه القنوتات هى التى تتركى نهر السريالية الكبير. استكشاف هذه القناة ومعرفة جوانبها من أهم أهداف هذا البحث.

يقول جورج حنين فى بيانه «من اللاواقعية»: «لا شىء غير نافع مثل الواقع.. إذن، لماذا البحث عن الحقيقة فى الخارج، حيث لا تكون، بينما الموارد الداخلية نفسها غير مستكشفة؟ إن العالم الحقيقى الوحيد هو الذى نخلقه داخلنا. العالم الصادق الوحيد هو الذى نخلقه ضد الآخرين.. إلى الأمام من أجل اللاواقعية، إنها خدعة للواقع، وحقيقة لى أنا، أقصى - أنا .. إنها كتابة أى شىء جرى داخلكم ولم يثره باعث خارجى، ولم يستطع الانتقال إلى - أو الاستفادة من - العالم الخارجى».

هذه الدعوة إلى «اللاواقعية»، هى مضمون ما يعتمد عليه السرياليون فى الدعوة للكتابة الآلية. وهى الكتابة التى تتم دون سيطرة من الواقع الخارجى وإنما بإتاحة الفرصة للوعى. أو هى «إملاء اللاوعى»، كما يوضح البيان السريالى الأول.

فى أكتوبر ١٩٣٥ يقدم جورج حنين السريالية فى مقالة كتبها عن انتحار رينيه كريغول فى «أنيفور» «لو أننا نظرنا عن قرب فستجد أن السريالية تمثل التجربة الأكثر طموحاً فى عصرنا والموجهة ضد الظلامية».

لقد أدركت وعرضت أصواتاً جديدة وأصيلة، أصواتاً من وراء الذاكرة، من وراء الوعى. السرياليون غير راضين عن إعلان حرية الفكر وإنما يحرضون عليها.

ولأن السريالية كانت - وما زالت - تواجه هجوما من معارضتيها، فإن جورج حنين يطلق عليهم لقب «الحراس المسنون للجهل العام والضروري»، الذين يواجهون عمل الشباب بالحكمة الخالدة والجبانة: «لا جديد تحت الشمس». هنا يرد جورج حنين: «بالتأكيد كل شيء معطى مع الشمس. العالم ليس إلا حصول شروط معينة مسبقة فيه. الإنسان لا يساوى إلا ثمن كمية طاقة منقولة بمحرك ذى عناصر مجهولة».

أغلب الظن أن محاضرة جورج حنين «حصول الحركة السريالية» التى ألقاها عند جماعة المحاولين فى ٤ فبراير ١٩٣٧ وأذيعت من الإذاعة المصرية، كانت أول محاضرة تتحدث عن السريالية فى مصر، وإن كانت بالفرنسية.

بدأ جورج محاضراته بداية مدحشة: «هناك عادة أبواب مغلقة على كابات كهريائية أو سموم ومكتوب عليها «ممنوع الفتح . خطر الموت».

يقول جورج حنين إن السريالية جاءت ترد على هذا الإعلان بإعلان مضاد: «رجاء الفتح. خطر الحياة». لماذا؟ لأن السريالية بقلبها رأسا على عقب كل البندولات التى شانت الفن المعاصر، وبإكتشافها بصورتها البوقى لكل اللزمات الأدبية التى تسبب الفتيان، بهذا كله جذدت السريالية حس وموضوع نشاطنا الروحى فى نفس الوقت».

يبدو فى نفس المحاضرة علمه الواسع بدقائق الحركة السريالية. فهو يتحدث عن أهمية ثلاثة أدباء فى التمهيد لها بأفكارهم الانقلابية الحادة التى مازالت خصبة. وهم رامبو، لوتريامون، الفريد جارى. معتبرا أن عمل رامبو الأساسى «فصل فى الجحيم» به نطقات السريالية الشعرية التى يغذيها الحلم والهذيان والقرامات المدحشة التى ترتب المصادفة.

وربط بين الظروف السياسية والاجتماعية السائدة أيام رامبو وبين نشاطه الأدبى ووقوفه ضد المجتمع البرجوازى. ويدلل على ذلك بسطور من رامبو، مثل «هناك هدم ضرورى، هناك أعشاب طاعنة يجب اقتلاعها، إنها المجتمع نفسه». وربما يدلنا ذلك أيضا على سر حماس رمسيس يونان لترجمته «فصل من الجحيم» إلى العربية فيما بعد.

ووصف جورج حنين ديوان لوتريامون «أغنيات مالدورو» بأنه «العصاب متفكرا فى ملحمة».

أما عن الفريد جارى^(٨٥) فقد قال جورج حنين إنه علم السرياليين استخدام هذا السلاح الهجومى: الفكاهة. «إن جارى يصغف بشكل مضحك للمعتقدات والأحاسيس الأكثر احتراماً».

ويستعرض جورج حنين تأسيس حركة الدادا فى زيورخ عام ١٩١٦ بواسطة الشاعر الرومانى تريستان تزارا والفنان الإلتراسى هانز آرپ.

«الداديون يخلصون مهمة هدم وأضرار ما وصف بالإرهاب الأدبي والفني»..

مدللاً ببعض تعبيراتهم، مثل «نحن نعطى كل شيء لغناء الموت.. أنتم لا تعرفون إلى أين يوصلنا حقدنا على المنطق».

فى نفس المحاضرة يشرح جورج حنين التلقائية النفسية أو الآلية التى يعتمد عليها الإبداع السريالى، ناقلاً تحديد بريتون لها كما ورد فى البيان الأول للسريالية: «إملاء الفكر، فى غياب تحكم العقل، خارج كل اهتمام جمالى أو أخلاقى». ويضيف إن التلقائية فى الكتابة تتضمن استرخاء كاملاً للوعى.

ويتحدث جورج حنين عن أهمية الأحلام بالنسبة للشعر والتصوير السريالى. مشيراً إلى أنه من بين اللوحات المعروضة فى مكان المحاضرة - مما يدل على أنه يتحدث خلال إقامة معرض لجماعة المحاولين - هناك لوحات ليست إلا لحظات خاطفة من أحلام، مثل لوحات انجيلو دى ريز.

ويوضح جورج حنين أن السرياليين لم يحتقروا الأساطير الشرقية والروحانيات، بل وتعاطفوا مع القسم الأكبر من الاضطرابات العقلية. وتظهر فى شعر السرياليين هارمونية خاصة. ورغم ما تحمله أشعار بريتون وتزارا من تفكك فإن أحداً لم يهاجمها لتفككها.

بعد هذه الجولة فى المصادر الأولى، ينتقل جورج حنين إلى الحديث عن لوحات كامل التفسمانى وانجيلو دى ريز كتطبيق سريالى: «الشخصيات المظلمة والحيوانات المدهشة التى ابتكرها التفسمانى، مغامات الروى المؤثرة، حائط قرميدى حاد مثل صدر سفينة، ليلة مزدحمة بأشباح».

هذه الأشياء التى عرضها لنا انجيلو دى ريز تشكل أوجهاً متعددة لكابوس أكثر إثارة ومهابة من الحياة البائسة.

قيل أن ينهى محاضرته أوضح جورج حنين بعض الملاحظات حول العلاقة بين السريالية وبعض الحركات الفنية الأخرى مثل التكعيبية والمستقبلية، فذكر أن «بيكاسو حاول بلا شك إقامة صلة بين التكعيبية والسريالية، كما نظر بريتون ورفاقه باهتمام وتعاطف للمشروع البطولى للمصورين التكعيبيين، أما بالنسبة للمستقبلية فليس هناك تشابهاً لأنها «تشجع أكثر الفن الزخرفى» (٨٦).

جورج حنين فى عرضه للسريالية بقضاياها وشخصها، وفى كتاباته النقدية، يمارس أيضاً نوعاً من الإبداع السريالى. أهم مميزاته الخيال الطليق، وبناء الجملة الخاص، وهو ما

مستعرض له فى تناول أعماله الإبداعية. عندما يكتب مقالة مهداة إلى جاك بريفيير^(٨٧) يصفه فيها بأنه يحمر القلب. يبدأها: «على أى صحراء ضريرة يحتر هذا المحراث. ربما يكون هذا ملاذاً تشتغل فيه على انفراد شعبة أخيرة لا تساوى أية لعبة..»^(٨٨).

وعندما يكتب عن انتحار جاك فاشى - أحد أكثر المبدعين المعروفين للروح السريالية والفكاهة اللاذعة، يقول «لم يترك أثراً مكتوباً لمروره على الأرض»^(٨٩).

فى جريدة دون كيشوت أتاحت اللغة الفرنسية وحرية الجريدة من الرقابة على الصحف العربية لزملائه الحديث عن السريالية بشكل أكثر تحديداً. فى مقالات هذه الجريدة تبدو الصلات بين السرياليين المصريين والأجانب مثل هنرى ميشو وهنرى كاليه. وتنتشر عنهم مثلاً كتب إدوار ليفى مقالة «بعض الآراء حول السريالية».

فى هذه الجريدة كتب جورج حنين سلسلة من المقالات عن السريالية فى بلجيكا. تحدث فيها عن الشاعر هنرى ميشو، والرسامين: رينيه ماجريت وبول ديلقو.

رينيه ماجريت معروف فى العالم السريالى تحت الاسم المستعار «جوز الهند»، وهو واحد من المحركين الفنيين الذين ندين لهم بأحاسيس جديدة. بدأ ماجريت بتفنيذ كل الرموز القديمة للفن، وكل الأدوات القديمة المعبرة عن العاطفة. «ماجريت شاعر إزاء الحرف. إزاء الكلمات. يجب أن يحيا الرجل الذى وضع الكلمات فى القفص .. تصوير ماجريت فى الواقع دعوة للتصوير. المصور يذهب ويتركنا رأساً لرأس مع الشكل الأخير والأكثر شهوانية للحقيقة. أراه أمامى بكل قوته فى لوحته المسماة «الاغتصاب». نحن لم نكن أبداً لعبة لغموض محير. كل نقد لهذه اللوحة ناقص. إنها بورترية للجنسية فى هذه السلطة المجنونة المنفوقة على الجميع. الممزوجة بكل شىء. التى تلقى فى كل مكان التحريض والحريق».

أما بول ديلقو^(٩٠) فهو بلغة جورج حنين «ساحر مروض للبهود. لا أعرف إذا كان قد قرأ نوافليس، أو أنه قرأ هذه الجملة الرائعة (النهد هو الصدر المرفوع فى حالة سرية). لكن على الأقل يمكن أن ندعى أن ديلقو يحرض على كشف السر. هؤلاء النسوة اللواتى يهرين بشكل ثابت فى الاتجاه الأكثر خطراً، مشدوبات بصناعاتهن الخالص. يحملن قلعهن فى ثقل نهودهن»^(٩١).

جاءت مجلة التطور فرصة لتقديم السريالية وبعض السرياليين باللغة العربية. إلا أن المقالات والترجمات بشكل عام لم تكن مصاغة بأسلوب جيد، مثل المقالات الفرنسية. حملت المجلة على أغلفتها وصفحاتها الداخلية بعض شعارات تعبر عن روحها، مثل «هل تريد أن تقلل كل الأدب والفن الحر فى مصر، وتقضى على كل إصلاح وتجديد يتطلبه المجتمع؟»

إنن فلا تشتت هذا العدد، فستتصد قرشين،^(٩٢). و «الموت خير من الحياة فى عالم لا يقتنر فيه الحلم والعمل»،^(٩٣).

ستبقى مسألة تفوق الصياغة وحرية الخيال فى النصوص الفرنسية للسرياليين المصريين عن تطوراتها العربية موضوعا للنقاش. حتى مع كامل اللطمانى كما سئرى فيما بعد. هذا الموضوع الذى يتخذ أعداء السريالية فى مصر حجة ضد السرياليين المصريين قائلين إنهم لم يستطيعوا تعريب أو تمصير السريالية، أو أنهم لم يبدعوا تيارا عربيا للسريالية. إلا أن هذا لا يلقى دوره الأساسى فى مسيرة الفن والثقافة المصرية الحديثة.

عندما يناقش رمسيس يونان فى العدد الأول من مجلة التطور أزمة المجتمع البرجوازى، فهى «أزمة القلب المشتهى والخيال الجائع المجنون .. أزمة الشعر والمتعة والنشوة .. أزمة الحركة والنمو والتفتح .. أزمة الحياة». وسبب هذه الأزمة «العقلانية البرجوازية». حيث صاغت البرجوازية «الحياة فى نظام هندسى آلى لا جواز فيه للنزوة الخيال ومتعة القلب الطليق». إن الحياة الاجتماعية «بما تنسج فى أذان الفرد من تعاليم وتقاليد ومذاليات وزواجر ومرغبات قد نجحت فى أن تخلق داخل العقل الباطن طابورا خامسا يسميه فرويد «السوبر إيجو» مهمته - إن بالإغراء أو بالوعيد - قمع وتشذيب القوى المعادية أو تحويلها إلى غير جهات القتال، وتبخير كل ما يطفى فى قلوب الأفراد من نوازع التمرد على ما فرض عليها من واجبات وتضحيات»^(٩٤).

قدمت «التطور السريالية إلى القراء بالتدريج. كان لابد أن يقدموا فرويد ويتعرضوا لتاريخ الفن. حتى يصلوا إلى السريالية ويقدموا نماذج من الإبداع السريالى.

فى أول عدد قدم عبد الحميد الحديدى فرويد وآراءه «الأوتار الشافية» وهو فى عرضه غير محدد أو دقيق. «فالأحلام ليست الأثر الصريح لانفعالات عضوية بل هى ناتجة عن تركيبات فيزيقية داخلية» بغير تحديد. بل ومرتبك أيضا «إن كان علم النفس هنا خاضعا لقوانين قلم يبق إلا أن نرفع عمل العقل المفكر أو للتحقق والإرادة تاركين الفرصة للسعال الفيزيقي يتدقق بغير انقطاع وستكشف الروابط التى يخضع لها الجسم نفسها بنفسها، إن كانت هناك حقا روابط وكل من يؤمن بالإرادة الطمية لاشك يقول بهذا الرأى». إلا أن هذا لا يبنى إيراد الكاتب لأهم منجزات فرويد «البحث فى التفاعل النفسانى الداخلى للشعور فى الأحلام والاضطرابات العصبية للنفسانية والعقلية».

فى مقال لاحق يتعرض رمسيس يونان بدوره إلى فرويد ولكن بأسلوب أكثر تماسكا وفهما، ويوصل للشرح بالدوافع الاقتصادية. «من لوازم الاستقرار فى مجتمع يقوم على

الاستغلال المادى أن يرافقه نظام مماثل فى نفوس الأفراد، نظام يعتمد على تحكم الطبقات العليا الظاهرة من النفس فى طبقاتها الدفينة الكامنة، أى على سيطرة العقل العملى المقيد بحدود الواقع على الرغبات الجامحة الهائمة فى باطن النفس. فلما تهيأت الظروف للتخفيف من أعباء التحكم الاستغلالى، نشطت معها الحاجة النفسية إلى التخفيف من سيطرة العقل العملى واستيقظت الرغبات المقهورة والأحلام السجينة تطالب بحققها فى الحياة. ثم يربط بين ظهور الفرويدية فى علم النفس والسريرية فى الأدب والفن «تلك تحلل التناقض بين العقل الباطن والعقل الواعى، أو بين الحلم والحقيقة، أو بين الشهوة والواقع.. وهذه تبرز أسرارها الشريفة، وتقابل بين أطرافه المتباعدة فى صورة واحدة داخل إطار واحد، أى داخل مثالية جديدة وفلسفة جامعة متكاملة فى الحياة»^(١٥). وهكذا يفهم رمسيس يونان السريرية وفلسفة جامعة متكاملة فى الحياة.

يلى هذا المقال مقال آخر لجورج حنين «من الحلم إلى المزاح الأسود». يشرح فيه بعض جذور واتجاهات الحركة السريالية. لكنه جاء مفككا وينقصه التحديد الدقيق. كما يستخدم مصطلحات تبدو غامضة مثل «الضمير الباطنى، بما يعنى اللاوعى، و«الإلهام الأعلى، بما يعنى نتاج نشاط اللاوعى. ويرجع ذلك فى رأى إلى مشكلة اللغة فمن المؤكد أن مستوى كتابة جورج حنين الفرنسية أقوى من العربية بكثير. لكن أهمية هذا المقال تأتى من المعلومات والتحليل. فهو يبدأ من جذر حديث للسريالية هو الرومانتيكية الألمانية، التى رعى أنسارها بأنفسهم فى «محيط الحلم، ولم يعد الجميع إلى البر، ولكن من عاد حملت يده غنائم شعرية فى غاية التشذوذ»^(١٦) وهو هنا يستخدم كلمة التشذوذ ليس بمعنى الشيء المكروه ولكن بمعنى الغريب والجديد، ولو كتب هذه العبارة بالفرنسية لوضح المعنى الدقيق والتشبيه الخاص.

ثم يذكر الكاتب اتجاهات ثلاثة للسريالية، هى: التأليف الأتوماتى، (ونظرا لأن المصطلحات السريالية كانت حديثة العهد باللغة العربية فى ذلك الوقت، فقد جرت العادة بعد ذلك على التوصل لتعبير أفضل هو الكتابة الآلية) والاتجاه إلى المصادفة، أو الصدفة الموضوعية. واستغلال المزاح الأسود، أو الفكاهة السوداء. وسوف نلاحظ ظاهرة اختلاف الترجمة للمصطلحات السريالية فى الكتابات الأولى للسرياليين المصريين عما استقرت عليه بعد ذلك. مثل استخدام كلمة «الضمير» بدلا من العقل فى تعبير العقل الباطن مثلا، واستخدام تعبير «ما يعد للحقيقة، فى ترجمة كلمة السريالية، بدلا من «ما فوق الواقع». بل إنهم كتبوا كلمة «السرياليست» بدلا من «السرياليين».

ويقدر اطلاع السرياليين المصريين على مجريات الأمور فى الحركة السريالية العالمية، كانت لهم اجتهاداتهم الخاصة فى تفسير الأعمال والمبادئ السريالية. مثلما رأينا

فيما فرضته عليهم مشكلة اختلاف اللغة. لكن هذه الاجتهادات لم تصل إلى جد معارضة الخطوط الأساسية للسريالية. حتى عندما خرجوا من الحركة - كما سنرى فيما بعد كان خروجهم اعتراضا على اجتهادات خاصة بالجماعة الفرنسية.

السهم، يوضح جورج حنين في مقالته الفنية السابقة، أن جيمس جويس أول من طبق الطريقة الآلية في التأليف في كتابه «العظيم» «عوليس». الذي هو «عبارة عن فوضى تأليفية، لكنه مع فرضيته مرآة ثمينة تتراءى عليها عجائب العقل الباطن». وهذه المناسبة يعيد هنا جورج حنين التفسير للسريالي لـ «الوحى»، الذي لم يعد «ناحية سامية صعب الوصول إلى قممها المصنيلة»، بل هو «إلهام أعمى يصعد من أسفل الضمير فيملأ على الشاعر فينقاد له». وهو تفسير غامض لما جاء في البيان الثاني للسريالية عام ١٩٢٩ الذي طالب بالتوقف عن النظر إلى الإلهام «كأمر مقدس» وقال إنه في مستطاع أى إنسان، فهو يعتمد على اختراق حاجز الوعى.

يوضح جورج حنين أن الشعراء السرياليين اكتشفوا الأهمية الشعرية للمصادفة وهى، فى رأيهم، «الشكل الذى تظهر به الضرورة الخارجية عندما تخطط لنفسها طريقا إلى الضمير البشرى الباطن، وبذلك تتضح المباغئات والحوادث الطارئة التى تصبغ الحياة بصبغة فريدة، وتجعلنا ننتقم من تكرار الماديات اليومية الحيوية». ويضرب مثلا على هذا الاتجاه برواية بريتون «نادجا».

يصف الكاتب المزاح الأسود بأنه «يحرر العقل من القيد الذى يشعر به أمام مطالب المجتمع الأدبية والخلقية، ويشفيه من الضعف الناتج عن هذا القيد، كما يجعل الإنسان يفر من الشخصية المصطنعة التى اضطره المجتمع أن يتكيف بها». لكنه يضع تعريفاً للمزاح الأسود أقرب إلى نظرة «النادجا» منه إلى السريالية، فيقول إن «المزاح الأسود قيمة هدامة تتلخص فى التعريف الآتى: الشعور بخلو كل شىء فى العالم من فائدة ومن سرور».

بعد سبع سنوات من محاضراته الأولى عن السريالية يعود جورج حنين لإلقاء محاضرة عام ١٩٤٤ فى جمعية محبى الثقافة الفرنسية^(٩٧) فى القاهرة تحت عنوان «إشراق الروح الشعرية الحديثة، فريق باريس». يستعرض فيها التغيرات التى طرأت على الأدب والفن والنقد على مدى قرن، بين النصف الثانى للقرن التاسع عشر والنصف الأول للقرن العشرين. ويركز على الثورة فى التفكير والأسلوب التى صنعتها السرياليون. محلا لعناصرها ومستهدا بتماذج من أشعار «أبوللينير»^(٩٨) وبريتون، وغيرهما. مقارنا بينهم وبين رمزي القرن التاسع عشر. وفى نهايتها يتحدث عن عالمية هذه الثورة. ويذكر فى النهاية أهم

جماعات وشخصيات هذه الروح الحديثة - ويقصد بها السريالية - في الولايات المتحدة وبلجيكا وإيطاليا وإنجلترا^(١٩).

بالطبع لم يقتصر تقديم السريالية في مصر على جورج حنين. إيميل سيمون - مثلا - في مجلة «المرض مستمر»، يضيف توضيحات أخرى، فيذكر أن السرياليين لا يهتمون بشكل أو بخرامة الفن، ويرفضون كل الجماليات ويرتابون في مصطلحات الفن والأدب. ثم يوضح مواقف السرياليين من الفن، ويستشهد بعبارة رامبو «النبى الأول للسريالية». ويقارن بعض الاعترافات عند ميكل أنجلو ورونان معتبرا إيداعهما كتعبير زمنى عن المطلق، وعند السرياليين الذين لا يرغبون في تتبع المطلق، هذا لا يعنى للسرياليين إعادة تشكيل الواقع اعتمادا على فكرة جمالية متخيلة سلفا، ففعل الإبداع عند السريالي أكثر أهمية من نتائجه.

عام ١٩٤٦ تنشر مجلة «تروانيم كونفوا» في باريس حديثا مع جورج حنين حول مفهومه للسريالية. بعد أكثر من عشر سنوات من الاتهامك في هذا المجال. فلتبدو في هذا الحديث إجابات جورج حنين الدقيقة من وجهة نظره.

- «من هو بدقة شديدة متجاوز الواقع (السريال) بالنسبة لك؟»

x «يجب أن يكون متواضعا. متواضعا، لكن بكبرياء. يقدر متجاوز الواقع نفسه اليوم على مستوى هزيمتنا. تقريبا، لقد خاسمنا أو ساومنا كل ما لانزال نعتبره مرغوبا بالوضع الحالي للعالم. من هنا، يمارس هذا المتجاوز اليومى كل اللغات التي لا نمارسها.

إننى أحفظ لمتجاوز الواقع: الحب الوحيد، بعض قبيلات عابثة تحت المطر، لا سوقية شعرية، افتقاد للتمييز». ثم يضرب مثلا على متجاوز الواقع «سونيا اراكستين» التي انتحرت في لندن. ويضيف أن متجاوز الواقع هو «كل ما لا يرى إلا في العشب، على بخار زجاج النوافذ وعبر دموع المجهولين».

- «ما هى بالنسبة لك الكتابة أو الرسم.. الخ، وما علاقتها بمتجاوز الواقع؟»

x «الكتابة هى شكل من الأرق على الذات، أرق بلا زيادة. فى أحلام ظاهرة. فرصة ربما تبقى نقية، أو أقل تلوثا..»^(١٠٠).

الخطاب الذى أرسله جورج حنين إلى اندريه بريتون فى يوليو ١٩٤٨، يعتبر مراجعة من جورج حنين لتاريخه السريالي، ويوضح ملاحظاته على الحركة وانتقاداته المنصبة على أسلوب العمل أكثر من الاتجاه. إنه كشف حساب من نوع خاص لنوع خاص. يبنى أيضا بالاتجاه الفكرى الذى سينتهى به، بعد انسحابه من الجماعة السريالية. لهذه الأهمية ننشر هنا نص هذا الخطاب لأول مرة بالعربية.

عزى اندريه بريوتون،

أكتب هذه السطور بلا مرح وبلا غم . قرار ترك جماعة لمن لم يفقد احترامه لها والتي ارتبطت أنت على مدى اثني عشر عاما بأنشطتها المشتركة، ليس من تلك القرارات التي تؤخذ بقلب مسرور . أؤكد فوراً أنني لم أجد نقصى على خلاف مع المواقف الأساسية للسريالية، وأن الأسماء التي أرشدتها هي لى عون دائم . وأخيراً فخطوطها فى البحث تبقى من أكثر ما يحركنى .

فى الحقيقة، ألت متاثراً من إثبات أن ما حافظ على السريالية منذ نهاية الحرب هو أفعال وأعمال فردية، بينما كل من مال إلى التعبير للجماعى انتهى إلى إخفاق أليم، عندما لم يلغم الصرح الشامخ ؟ أنا لم أعرف لقياس درجة حرارة السريالية بين عامى ٤٦ - ١٩٤٨ أفضل من معارض برونر وماتا وهيرول . لك الخيار فى تجاهل هذه الأمثلة الحقيقية والاستسلام إلى حاجة مرعبة للتجديد لن يؤدى إلى تجديد ردىء فى المرحلة الحالية للسريالية حيث تباشر إعادة ترتيب وتكليف قيمها القائمة .

بصفتى ضد الستالينية وضد المسيحية فى نفس الوقت، شاركت فى تحرير «قطع افتتاحى» ولم أساوم على توقيعى البيان الأخير . يأتى العنجر من هذه البيانات المتعاقبة . وهى ليست أكثر من عمك الشخصى - التى لم تبدد الضيق الذى ازداد وطأة فى وسط الجماعة . إنها لم تنجح، وبالأخص البيان الأخير، إلا فى أن تجعل هذا الضيق محسوساً أكثر والمناخ العام للجماعة أقل احتمالاً . أنا لا أدعى هنا تقديم تفسير، ولكننى لا أستطيع التوقف عن تأكيد أن كثيراً من المبادرات . ومنذ عامين، قد اتخذت «لعدم توافر الأفضل»، أى بأضرار وتحد المتطلبات الأساسية التى تأسست عليها السريالية دائماً . لقد قلت أنت بنفسك لى إنك اعتبرت «نيون» (١٠١) جذيرة بـ «جهد أسدقائنا الشبان» .. فى انتظار الأفضل . من مدخرات رمسيس يونان أنه كان قد أجاب إن البيان الذى رفض توقيعه كان «أفضل من لا شىء» . وإذا نصل إلى «أفضل من لا شىء» فسوف توافق على أن كل اللبثات مباحة . فيما يتعلق بالإحباط، فسوف تتفق معى أن مشهداً لن يوضحه أكثر من المشهد الذى أتيح لى حضوره والذى لا سابقة له : سرياليون يستهزئون ببيان يحمل توقيعهم، أو - مع اختلاف بسيط - يسفرون علناً من مجلة يشاركون فيها . ومادمت تطالب بشدة بالجديد، فهذا هو الجديد بالتأكيد . فى الواقع فإن حالة للجماعة، هى الحالة الوحيدة والمقفلة التى تفكر فى علاجها بالتصحية ببعض الناس الذين لا يطأطئون الرأس كثيراً، ليست إلا نتيجة أو انعكاساً

لمبادرات نعمة أعجبك أن تشجعها أو توافق عليها. إن مجلة «نيون» ومعرض «مثل» (١٠٢)، في كلمات قليلة، مبادرات لا تحمل شيئا من الجديد، بل إنها تتردد بحق شديد على عدد لا بأس به من أشياء بدت مكتسبة.

أنت جر في تجاهل أفكارهم عن «نيون» في لندن، وبوخارست، والقاهرة (١٠٣). أنت حرق في أن تسعد بعدد من التوقيعات، بدون أن تهتم بدلالة هذه التوقيعات و«الأفكار المتخفية» التي تعود عليها عدد من المنتسبين.

دعني أقول لك أن لا شيء أفضل من «مثل» و«نيون». وحتى يوجد شيء أرقى منهما سيظل الصمت التظاهرة السريالية الأكثر احتراما.

نحياتي لك (١٠٤)

نحن نحب الوعي النزيه

قال ماركس : «لتغير العالم» . قاصدا بذلك معالمه المادية فى الاقتصاد والسياسة . وقال رامبو : «لتغير الحياة» . هو ينظر إلى الوجود بقلب شاعر.. وقال رمسيس يونان تعليقاً على القولين السابقين «إن كلا القولين يعبران عن نداء واحد» (١٠٥).

نظرة رمسيس يونان هذه هى نفسها نظرة السرياليين الذين دمجوا بين المفهوم الماركسى فى النضال الطبقي والمفهوم السريالى فى الفن . ورأوا أن كلا منهما يكمل الآخر . عندما يتعرض رمسيس يونان بالتحليل للواقع الاقتصادى والسياسى فى المجتمع يلتزم بوجهة نظر ماركسية «أصبح الصراع الاقتصادى ، فى واقعه المادى من نصيب الطبقات الكادحة ، وانحصر هم الطبقات المسيطرة فى الجهاد السياسى للاحتفاظ بسلطانها أو توسيعه ، والتمتع بثمرات الإنتاج .. ونتيجة هذا أن الطبقات الكادحة أصبحت فى نظر الطبقات المسيطرة - تماماً كما لو كانت بعض عناصر الطبيعة - بمثابة مواد أولية تباع وتشترى . إذا أضفنا إلى هذا ما يدور بين مختلف الطبقات المالكة من تعاضد أو تنافس على السلطان ، وما يقوم بين الطبقات الكادحة من تعاون أو نزاحم على القوى . وما يدور بين الطبقات الأولى والثانية من نضال على نصيب كل من ثمرات الإنتاج ، أمكننا أن نرسم صورة أقرب إلى الصدق من أسس الصراع الاقتصادى والسياسى الذى خبره الإنسان منذ أن بدأت حياة الاجتماع . وأسلوب الإنتاج فى مجتمع ما يقرر نظام العمل فيه ، ويحدد وظائف أعضائه ، ويخلق قوانينه . وبذا يكيف المثاليات والتقاليد والعادات والعلاقات الاجتماعية الشائعة بين الأفراد والطبقات ، وعلى هذه المثاليات والتقاليد يبنى أسلوب الحياة .

لكنه ينطلق من هذا التحليل للمطالبة بالحرية بلغة سريالية «وإننا كانت كلمة الحرية تثير فينا معانى أعمق مما تثيره فى أذهان الديماغوجيين من الساسة ، فذلك لأننا نشعر لكل

ما تحمله هذه الكلمة من حرارة النداء العاطفى المتمرد على النظم الاجتماعية القائمة على العمل المسخر.. وإذا كانت الدعوة إلى حقوق الإنسان قد أوحى بها إلى قلوب الشعراء قبل أن تصبح شعارا لبعض الدساتير، فما ذلك إلا لأن المناداة بالحقوق هى فى صميمها صرخة الجوانح المكبوتة بالواجبات. وإذا كان الدافع الأول إلى التسخير هو الضرورة الاقتصادية، فالركن الأول فى الحرية هو استفاضة الإنتاج والاستحواذ المشترك على منابعه ووسائله^(١٠٦).

وبعدهما يقرر رمسيس يونان أن تاريخ الإنسان لن يبدأ إلا بعد أن يصبح سيد «الضرورة» وبعد الثورة على كل ما فى المجتمع من عناصر الاستغلال، ينكر أن هذه «الثورة» لابد وأن تكون «ثورة اجتماعية». ولم يقل ثورة اقتصادية أو سياسية، رغم أنها لا تنفصل، إلا أن ذلك يعنى تركيزه على الجانب المعنوى فى الحياة، والفن يلعب دورا كبيرا فى هذا الجانب.

هذا الموقف الذى يجمع بين الالتزام السياسى والحرية فى الفن يميز به التروتسكيون. وقد لعب جورج حنين ثم رمسيس يونان دورا بلا شك فى انتماء الجماعة السريالية فى مصر بهذا الموقف. هذا ينطبق - مثل باقى موضوعات هذا الكتاب - على فترة نشاطهم السريالى فقط.

وهذا هو السبب أيضا فى خلافاتهم مع باقى الجماعات اليسارية فى مصر، مثل خلافهم مع جماعة الخبز والحرية. وهو السبب نفسه فى تنسيق العمل والمواقف مع الجماعات السريالية الأخرى فى العالم، كما سنرى بوضوح أكثر.

يقول الدكتور رفعت السعيد «إذا كانت جماعة الفن والحرية قد أعلنت أن أهدافها تنحصر فى نشر الثقافة المتقدمة وإيقاف الشباب المصرى على الحركات الفنية فى العالم وتشجيع الآداب والفنون، فإنها كانت فى واقع الأمر بوتقة تركزت فيها عناصر تروتسكية وحاولت أن تستخدمها مركزا لنشاطها». ويستشهد بمقال عبد القادر ياسين لىذكر أن جورج حنين «ظل تروتسكيا حتى بعد أن غادر مصر نهائيا ليستقر فى باريس، وأصبح واحدا من أبرز قادة سكرتارية باريس، إحدى انشقاقات الأهمية الرابعة. وقد اتهم قبل وفاته بالاشتراك فى تدبير الاضطرابات التروتسكية فى سيلان عام ١٩٧٢،^(١٠٧). إلا أننى لم أجد ما يثبت كلام عبد القادر ياسين، بل إن تغيرات طرأت على مواقفه السياسية والفكرية بعد استقراره فى فرنسا وخصوصا بعد ثورة الطلاب هناك فى مايو ١٩٦٨. وقد ذكرت زوجته أنه أصبح أكثر ميلا إلى الفوضوية.

فى مقالته التى نشرها فى مايو ١٩٣٦ بعنوان «إحياء لذكرى الثابطين على مواقفهم» حيث هاجم رومان رولان متهما إياه بأنه «مدير لا وعى اليسار»، يوضح حنين بفخر خطه

السياسى: «نحن نحب الوعي النزيه. أى الذى لا يريكه غموض الأحداث. الذى لا يخشى المواقف المسئولة. إننا لا ننزل المعترك لتغيير المسكر». ويهاجم المقتنعين الذين «لا يشعرون بالحماية إلا خلف باب. والذين يسمح لهم غموض عصرنا والتغيير السريع للعلاقات الاجتماعية بتغيير صريح للقيم التى بنوا عليها اعتبارهم». ويهاجم «الأكاديمية الأشد رعبا التى تزدهر فى ظل العلم الأحمر... ومهندسى الروح». ويقرر أن «الطريقة الأفضل لخلق موهبة كبيرة هى أن تجعلها أكاديمية» (١٠٨). وهو هنا يشير إلى النظام الستالينى فى الاتحاد السوفيتى. نفس النظام الذى هاجمه أنور كامل - عندما كان قروتسكيا - فى كتابه «أفيون الشعب».

لنستعرض بعض المواقف والأحداث التى توضح الالتزام السياسى للسرياليين المصريين فى الخارج والدخل:

فى بداية الحرب الأهلية فى أسبانيا بين الجمهوريين وجيش فرانكو الدكتاتور، وقف السرياليون المصريون مع الجمهوريين الأسبان. فى خطاب طويل من جورج حنين إلى هنرى كاليه - نهاية ١٩٣٦ - يوضح جهوده فى مصر مثل جمع التبرعات وإصدار البيانات، وكان كاليه يشارك فى لجنة فرنسية لمساعدة الجمهوريين الأسبان. يقول جورج حنين: «إنهم لا يتصورون كم من مناقشات عقيمة وتباطؤ مضط للهمة لآزمان هنا - أى فى القاهرة - لإتمام عمل أولى مثل فتح تبرع لصالح الجمهوريين فى أسبانيا. من هؤلاء الذين لا يكتفون عن العمل، النشيطون، الذين لا يتوقفون عن تلاوة الصلوات فى الكنائس من أجل انتصار جيش فرانكو. يجب أن ترى الكهنة الذين يتلهون باللعب بحرية، مثلما يحدث فى مصر، لكى تقدر جيدا أساليب الفوضويين الأسبان».

لكى تدرك أننا لا نتقصنا الرغبة فى شىء كل هذه الشخصيات المتدينة واحدة فواحدة. وأنا لم أياس من المشاركة فى هذا الخلاص العام (١٠٩).

وقد دفعت هذه الحرب الأهلية جورج حنين أن يستخلص مفارقة عجيبة، فهو يقول فى نفس الخطاب إنه لا يعتقد فى قيام حرب عالمية ثانية لأن «الحرب العالمية تجاوزتها المروسة. الشكل الحالى - وفى المستقبل القريب - هو الحرب الأهلية المركبة من تدخلات متعددة».

ثم لا تمضى إلا سنتان وتقوم للحرب العالمية الثانية بالفعل. وعندما تقوم يكون جورج حنين فى لوزان - سويسرا - فيكتب خطابا إلى كاليه يؤرخه «اليوم الثانى للحرب العالمية»، حيث «يدخل الجميع الفوضى والليل الأكثر عفونة .. الكلمات الكبيرة تبعث أولا بأول مثلما

يموت الرجال من جديد. لكن الكلمات للكبيرة الحقيقية تبقى فى الداخل، فى المخابىء الحصينة للذاكرة، (١١٠).

فى تلك الفترة رأى السرياليون المصريون أن نظام الحكم السائد هو السبب الرئيسى للأوضاع السياسية والاجتماعية وعلى رأسها الثلاث الرهيب: الفقر والجهل والمرض. وعندما يمتلكون أدوات الإعلان صراحة عن آرائهم لا يتوانون.

كان الموضوع الرئيسى فى العديدين الأول والثانى من مجلته «التطور» هو «ذلك الفقر الأزلئ». موقع باسم رمزى «ع. سعيد» - عبد المغنى سعيد - الذى يذكر أن «الفقر الأزلئ، لا يجدى معه إصلاح ولا بد لعلاج من ثورة شاملة جارفة، ولست أعنى بالثورة معناها السطحى كتنظاهرة وهياج فى الميادين والطرق، وإنما أعنى بالثورة معناها البعيد. أعنى بها التنظيم الجرىء والإصلاح المتطرف الشامل. ذلك الإصلاح الذى لا يقطع الداء وإنما يجتنه من جذوره». وقد حدثت تلك الثورة بعد ١٢ عاما من نشر هذا المقال، وإن اختلف تقييمها. وربما لم يكن عبد المغنى سعيد سرياليا، فقد فتحت «التطور» صفحاتها لمن تتفق معهم فى رأى، وإن لم يكن عضوا بالجماعة مثل عصام الدين حفى ناصف، الذى كتب يدافع عن إلغاء امتيازات الأجانب ويطالب بضرائب على الأغنياء المصريين كما كتب مهاجما الصحافة المصرية، مؤكدا «ليس أبعد عن التعبير عن مشاعرنا إلا هذه الصحافة». ضاربا مثلا بالمرحوم محمد زكى عبد القادر واصفا له بأنه «بوق من أبواق الرجعية» (١١١).

بينما يناقش فيصل عبد الرحمن شهيندر أحد ركنى الجماعة وهو «الحرية». فيقول: «طبيعى أن يلحق المصود بالسيد، فجمعنا من الحرية المسميات ومن الديمقراطية المتناقضات وأقمنا لأنفسنا عهدا ما أنزل الله به من سلطان.. وجاء الدستور ناطقا بأن الأمة مصدر السلطات بينما الأمر الواقع يدلنا على أن الشعب عنصر لا شأن له فى تسيير دفة الدولة» (١١٢).

فى تلك الفترة يعبر أنور كامل عن الدافع وراء الجماعة وهدفها البعيد: «لقد جاء الوقت الذى يحق لنا فيه أن نعلن ثورتنا على الأحزاب والأشخاص.. ومراجعة الأوضاع التى ورثناها، هذه المراجعة لا يمكن أن تتم إلا بثورة فكرية تتغلغل فى صميم الحياة المصرية فتفك على ما يستحق الهدم وما يستحق البقاء». ويختتم كلامه بنداء: «يا شباب.. هذه صحيفتكم الحرة» (١١٣).

وقد كان هاجس الثورة ملحا عليهم، يعود أنور كامل فى افتتاحية العدد الرابع من «التطور» ليبشر به: «يوم تلقى كلمة الإحسان من سجل اللغة لتحل مكانها كلمة الحق. أما

مضى يأتى هذا اليوم فأمر ستقرره إرادة واحدة هي إرادة الشعب. ويكرر فى العدد السادس الدعوة إلى «حركة جديدة تثبت بجذورها من الشعب - أى العمال والفلاحين - تقضى على الطغليات وترفع إلى الحكم حكومة من الشعب وبالشعب وللشعب» .

ونلاحظ أن أعداد «التطور» تضمنت برنامجا سياسيا متكاملًا للجماعة، تركزه فى العدد السابع والأخير عندما ظهر عنوانها الرئيسى: «باسم الكتلة الشعبية العاملة فى هذه البلاد نطالب الحكومة». وتذكر مطالب تصفها بأنها «مطالب وطنية كمقدمة لإصلاح أعمق» وهى تحديد ساعات العمل والأجور وتخفيض قيمة إيجار الأرض وضريبة الأطنان لصغار المنتجين والملاك، والأخذ بنظام التأمين الاجتماعى وجعل التعليم الابتدائى إلزاميا ومجانيا، وتخفيض الضرائب على السلع الشعبية. كما طالبت المجلة من قبل بالإصلاح الزراعى عن طريق إعادة توزيع ملكية الأراضى وتكوين جمعيات زراعية.

نعود إلى جورج حنين ودوره السياسى. يصفه لنا الدكتور مجدى وهبة عام ١٩٤٢ عندما زاره فى شقته فى منزل والديه ووجد عنده سلامة موسى ورمسيس يونان وأببى قسبرى ولفظ الله سليمان. وكان نقاشا حاميا بين جورج وسلامة موسى الذى تحدث عن العلم والمذهب العقل والى والسلام والحضارة المصرية واللغة العربية، بينما تحدث جورج عن الثورة المستمرة وخيانة الاتجاه الثورى فى الاتحاد السوفيتى، ونكوص أراجون عن السريالية ببقائه فى الحزب الشيوعى الفرنسى، وأبدى اشمئزازه من كلام ستالين عن «الموضوع القومى» (١١٤).

يصف مجدى وهبة جورج حنين فى ذلك الزمن بأنه يخاف من النوجماتية ويرتاب فى الأيديولوجيا، وهذا يفسر لنا تكييف جورج حنين الخاص للالتزام السياسى والفنى. ويضيف مجدى وهبة عن جورج: «كان يعتقد فى الثورة لكنه كان يعتقد أنها بعيدة. ورغم ذلك شارك بنشاط شديد فى الإعداد للحملة الانتخابية لمرشح برلمانى أعلن أنه المرشح الوحيد لليسار الاشتراكى» (١١٥).

عام ١٩٤٤ طرد الملك فاروق النحاس باشا من الوزارة وقرر أن يرأسها أحمد ماهر باشا الذى حل البرلمان وأعلن إجراء انتخابات لاختيار برلمان جديد. قاطع حزب الوفد الانتخابات وأعلن أن الوزارة التى ستجرىها غير محايدة.

فى ذلك الوقت كانت هناك عدة تنظيمات يسارية مصرية أرادت كلها المشاركة فى هذه الانتخابات. لعب جورج حنين ورمسيس يونان دورا فى الوصول إلى حل توفيقى. فاتفقوا على ترشيح فتحى الرملى ممثلا لليسار. يذكر الدكتور رفعت السعيد أن

«الجبهة الاشتراكية، هي التي رشحت فتحى الرملى وهو أحد مؤسسيها (١١٦). وقد اشترك فيها جورج حنين ورمسيس يونان وفؤاد كامل ومحمود ومحمد فتحى الرملى ولطف الله سليمان وأنور كامل وإبراهيم إيليا مسعود. ويعترف فتحى الرملى أن «الذى أمدنى بمعظم المال الذى احتجت إليه فى المعركة الانتخابية هو لطف الله سليمان» (١١٧).

انهمك السرياليون فى حملة كانوا يعرفون أنها خاسرة مقدما. انطلقوا من ميدان لاطوغلى - المقر الانتخابى للمرشح - بجويون أحياء منطقته. كان لطف الله سليمان - ممثل شباب المنصورة المتقف - يخطب فى الجماهير كل مساء بحمية نموذجية، وترجم رمسيس يونان نشيد «الأممية» إلى العربية.

يصف الدكتور لويس عوض أحد اجتماعات هذه الحملة قائلا:

«فى هذا الاجتماع وجدت أنور كامل ورمسيس يونان وجورج حنين وبولا العلايلى وعشرات من أقطاب اليسار المصرى. تعاقب الخطباء وكان أكثرهم معتدلا فى كلامه حتى وقف فؤاد كامل وألقى كلمة عتيقة يندد فيها «بالأخطبوط الرأسمالى ويطالب بتقطيع أرجل الأخطبوط، ويقول كلاما كثيرا مما يعاقب عليه القانون. وتكهرب الجو، لا أذكر كيف تدخل البعض لفض الاجتماع خشية أن يتدهور الموقف، لكن قرر المجتمعون الخروج فى مظاهرة فى شوارع القاهرة. وهكذا خرجنا نحو العاشرة مساء، ولم يكن عددنا يزيد على مائتى شخص أكثرهم من الكتاب والفنانين، وسرنا فى مظاهرة مضحكة تهتف: الأرض للفلاحين والمصانع للعمال. والخبز والحرية للجميع. تحيا وحدة المتقنين والعمال. وكان يحرسنا بعض جال البوليس السرى والعلنى طبعاً. ثم عرجنا على حى الناصرية فى نهاية السيدة زينب حتى بدايات عماد الدين الجنوبية التى تسمى الآن شارع محمد فريد. وجدت نفسى فى الصف الأول نراع فى ذراع جورج حنين وذراع فى ذراع بولا العلايلى نقود هذه المظاهرة تحت مصابيح الشارع الزرقاء، بسبب قيود الإضاءة أثناء الحرب، حتى تشتتت المظاهرة أو ذبلت تلقائيا قبل أن تبلغ بنك مصر» (١١٨).

الغريب أن أسر العمال فى أحياء القاهرة الفقيرة هي التى نهضت من نومها وقذفت المتظاهرين اليساريين بالإهانات.. ووضع البوليس نهاية للحادث، فصادر منشوراتنا وضربنا فى مزاح ثقيل بالمطارق.

فى رواية أخرى للدكتور مجدى وهبة (١١٩). ويطلق الدكتور رفعت السعيد (١٢٠): «كانت النتيجة تعبيرا عن نفوذ هذه الحفنة التروتسكية الأرستقراطية، فإن مرشحها لم يحصل إلا على ٣٢ صوتا فقط» (١٢١).

يصف للدكتور لويس عوض جماعة الفن والحرية بأنها: «جماعة الماركسيين الأحرار، ويعنى أنهم تروتسكيون، لكنه يقول إن التعبير الأول أدق». ويضيف «كانوا يتميزون بصفتين: الأولى أنهم كانوا جماعة مصرية صميعة لا تكاد تحس بوجود الأجانب للمحليين بين قيادتهم، والثانية أنهم كانوا يمثلون يومئذ صفوة المثقفين في اليسار المصري، فكان أكثرهم من الأدباء والفنانين والمفكرين بصفة عامة، وكانوا يشتغلون بالأدب والفن والفكر أكثر من اشتغالهم بالتنظيم السياسي. وكان أكثرهم يتقن اللغة الفرنسية المثقفة وكانهم جزء من الانتجنسيا العالمية.. كان أكثرهم يعبر عن حساسية سرالية متبلورة وكان إمامهم في الأدب جورج حنين وفي الفن رمسيس يونان وفي السياسة أنور كامل. وكانوا جميعا من أصحاب الأساليب في اللغة أو في اللون والخط. لذا كانوا أشبه شيء بحركة فكرية أكثر منها جماعة سياسية. وكان ذلك مصدر قوتهم ومصدر ضعفهم في آن واحد. فلما دخلت مصر في المحاق السياسي بين ١٩٤٥ و ١٩٥٠ أمكن تشتيتهم كتيار سياسي. ومع ذلك استمروا - أو استمر أكثرهم - كأشخاص أو كجزر مضنية مشعة في محيط الفكر والأدب والفن المصري حتى أدركتهم الوفاة واحدا بعد واحد، رمسيس يونان ثم كامل التلمساني ثم فؤاد كامل ثم جورج حنين، (١٢٧). وأنا أتفق بشكل عام مع تحليل الدكتور لويس عوض مع ملاحظة أن السريالية كحركة عالمية كانت فكرية وفنية قبل أن تكون سياسية. عقب قتل مرشح اليسار، تواصلت المفاوضات بين مختلف الفصائل اليسارية من أجل عمل موحد أو مشروع «جبهة شعبية».

كان جورج حنين يؤمن بضرورة الاتحاد لا سيما في العمل النقابي أو العمالي. لكنه في نفس الوقت شك في المفهوم الهيجلي للحزب - الشخص. وكانت «الاشتراكية بوجه إنساني، مسلمة عنده حاول تطبيقها في مصر. إلا أن حلمه نقله بطريقة غير محسوسة تقريباً نحو الميدان الأكثر اتساعاً وهو ميدان الأممية الإنسانية والثورية».

لم يندم عندما رأى عديداً من رفاقه المصريين يتزاحمون في الحركة الستالينية واعتبر أنهم يفعلون ما يرونه الفعل الوحيد الصادق تجاه حقائق البلد. ومع ذلك لم ينس نبوءة لينين التي أعلنها في عام وفاته وحذر فيها من «التشويه البيروقراطي للثورة».

كان جورج حنين يبادته عدة لغات ويصلاته مع الأوساط الثقافية الأوروبية يجند نفسه لخدمة الحركة الاشتراكية في مصر بشكل عام. رغم خلافه مع الستالينية. عندما ألقت الحكومة القبض على أكثر من ٤٥ شخصا في نهاية عام ١٩٤٥ من جماعات يسارية مختلفة، أرسل خطابا حانا - في ١٢ ديسمبر ١٩٤٥ - إلى صديقه هنري كاليه يضمه بيانا يطلب نشره في صحيفة فرنسية مثل «كوميا» أو «فرانس ليتيرير» أو «لوكانار». ويقول إن

ذلك مشاركة في تنكيه السلطات المصرية للتي يربعها «الإعلان السىء». وهذا نص بيانه كما ورد فى الخطاب:

«بين ١٨ و ٢١ ديسمبر، ألقى البوليس المصرى القبض على ٤٥ شخصا من جماعات يسارية مختلفة. من بينهم على أية حال ثلاث شخصيات معروفة جيدا، هم الكاتب: سلامة موسى و أنور كامل والصطفى رشدى صالح. سلامة موسى، الذى تجاوز الستين، والذى حاز منذ زمن طويل على تقدير ومودة الجميع لأمانته الفكرية وشجاعته، أدخلت أعماله فى علم الدلالة والاجتماع والتاريخ السياسى الشباب المصرى فى الليارات الأكثر صلاحية فى الفكر المعاصر. أنور كامل مناضل منذ عشر سنوات فى الحركة الاشتراكية، خطيب لامع، عقل وثاب وقاطع، طورد بسبب كتاب له ظهر منذ شهرين تحت اسم «لا طبقات». رشدى صالح رئيس تحرير جريدة أسبوعية يسارية «الفجر الجديد». طورد مع كل محررى هذه الجريدة بسبب مقال يعد فيه الشعب المصرى بأنه سيحتل ذات يوم فى شوارع القاهرة بذكرى ثورة أكتوبر السوفيتية. مع هذه الشخصيات التى لوحقت بسبب آرائها هناك طلاب وقانون وأساتذة وعمل وطيرون، (١٢٣).

بالفعل ينشر كاليه البيان فى جريدة «كومبا» التى كان يرأس تحريرها. ونعرف من خطاب آخر من جورج حنين إلى كاليه - ٣ فبراير ١٩٤٦ - أنه نجح - أى جورج فى إثارة بعض الاحتجاجات فى إنجلترا وليس مستبعدا أن كل هذا حتم على السلطات المصرية أن ترخى قليلا من قبضتها، (١٢٤). وفى نفس الخطاب يقول جورج لكاليه: «سأعد لك دراسة عن النقاشية فى مصر». لكننى لم أعثر على هذه الدراسة إذا كان قد كتبها.

من جهة أخرى كان اعتقال رمسيس يونان فى حملة ١١ يوليو ١٩٤٦ سببا مباشرا وراء هجرته من مصر إلى فرنسا. ففى ذلك اليوم اعتقل صدقى باشا رئيس الوزراء رمسيس يونان وسلامة موسى ومحمد زكى عبد القادر ومحمد منصور وعشرات آخرين، واتهمهم فى البرلمان بالتآمر لقلب نظام الحكم والإعداد للثورة شيوعية. وقد تدخل جورج للإفراج عن رمسيس ودفع كفالة نكر أنها تساوى ثلاثة آلاف فرنك فرنسى قديم.

فى نهاية إبريل ١٩٤٧ سافر رمسيس وجورج وبولا إلى باريس، لكن جورج وبولا عادا وتركيا رمسيس هناك، حيث تزوج واستقر فى القسم العربى بالإذاعة الفرنسية حتى طرد منها عام ١٩٥٦ مع ثلاثة من زملائه لأنهم رفضوا إذاعة بيانات معادية للنظام المصرى أثناء العدوان الثلاثى على مصر.

تمثل تلك الفترة - النصف الثانى من الأربعينيات - ذروة الكتابات الثورية لرمسيس يونان. بل إنها من أكثر الكتابات ثورية فى مصر. بعد هجرته من مصر كتب رمسيس

راضيا الصراع الطبقي، داعيا إلى الثورة على الطبقات والتقسيم الطبقي وصولا إلى مجتمع لا طبقي. لذا يدعو الأبناء إلى الثورة على الآباء ليس بوصفهم آباء وإنما طبقات.

في فرنسا ينخرط رمسيس في النشاط السريالي العالمي وبخاصة في جماعة باريس. كان يلتقي بجورج حنين وغيره من زملائه المصريين في زيارتهم إلى فرنسا. لكن خلافات في وجهات النظر تقع بين رمسيس وجورج من جهة وبريتون وبعض أعضاء جماعة باريس من جهة أخرى.

تزداد هذه الخلافات حدة - حتى تصل إلى القطيعة - في مايو ١٩٤٨ في هذا الشهر قرر عدد من السرياليين في باريس المشاركة في بيع لوحات يخصص دخلها لصالح إنشاء إسرائيل. وقد أوصح رسام فرنسي رفض المشاركة في هذا العمل أنه يتعارض مع السريالية التي قائلت دائما فكرة الدولة، فكيف تأتي لتساعد على إنشاء دولة جديدة؟ لكن بريتون رد عليه قائلا بأن هذا الحل يسمح بتجنب عودة ذابحي اليهود المضادين للسامية في المستقبل، فافتتح هذا الفنان ووافق على المشاركة في البيع (١٢٥). نفس الموضوع أخذ شكلا مختلفا عند جورج حنين ورمسيس يونان، فهما مصريان أولا، وقد رفضا تبرير أندريه بريتون.

مع نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات خفت حدة النشاط السياسي للسرياليين المصريين. وبخاصة مع قيام ثورة يوليو ١٩٥٢. لم يكن جمال عبد الناصر غريبا عنهم تماما. فقد التقوا به قبل قيام الثورة في بعض ندواتهم، كما التقوا به في «المجلة الجديدة» عندما كان يرأس تحريرها رمسيس يونان. في تلك الفترة كان جمال عبد الناصر يعرف على مختلف الاتجاهات والتيارات السيامية في مصر، إلا أن هذه اللقاءات لم تتطور إلى شكل آخر.

عندما قامت الثورة كانوا متفائلين بها. مع بعض التوجس. فما هي الأوضاع التي ثاروا عليها وسجنوا وهاجروا بسببها في طريق التغيير. لكن المثير ليس ثورة شعبية، إنه الجيش. رغم ترحيب الشعب بها.

عندما قامت الثورة كان جورج ويولا في روما وفرحا بقيامها وأسرها في العودة إلى مصر، وأحبا محمد نجيب كممثل للشعب المصري. «أواصل نقاؤلي بالنسبة للتطورات المحلية، أعتمد بالأخص على بعض سمات واضحة بشكل كاف، مثل محمد نجيب الذي احتل الصدارة. الرؤوس لها أهمية كبيرة في التاريخ» (١٢٦). هكذا يطلق جورج حنين على قيام الثورة في خطابه إلى هنري كاليه.

عندما تقع أزمة مارس ١٩٥٤ وتصبح الشغل الشاغل لإذاعات وصحف الغرب، ويقلق هنري كاليه على صديقه في القاهرة، لأنه داخل حالة الطوارئ المستمرة، (١٢٧). يرد

جورج (نعم، صديقي العزيز، نحن لا نرفض شيئا. للنوضاء والهيجان، الضجة والعاصفة، كلها هنا.. الأعصاب لم تستلم بعد.. بالنسبة للمستقبل، جور جدا من يعطيه اسما (١٢٨).

المناخ في القاهرة أصبح يضايق جورج حنين. بدأ ينزعج من جمال عيد الناصر، ثم كون رأيه الأخير: «العنصرية، للنميمة، للكذب، الأمية الأيديولوجية والانغلاق الثقافي، كل هذا يشكل - فيما يتعلق بالشرق الذي يبدو لي - أسما وطنية جديدة تستند إما على المثل الأعلى أو على الحماية الوطنية».

بدأ جورج حنين يطلق على عبد الناصر لقب «الأمير ذؤنف كعمود الإشارة». ذات يوم كان يستمع إلى خطاب عبد الناصر في الراديو، وبعد قليل أغلق الراديو، سألته زوجته: لماذا؟ أجاب بأنه كان في ميونيخ عام ١٩٣٩ وسمع هتلر يخطب فذكره صوت عبد الناصر به (١٢٩).

لقد وقف جورج حنين ضد إعدام المناضل الماركسي شهدي عطية الشافعي، كما وقف ضد حركة الإعدامات الأولى للإخوان المسلمين. ويقول الدكتور بطرس غالي إن جورج حنين قرر الهجرة من مصر لأنه لم يسترح إلى الإرهاب السياسي والحجر الفكري (١٣٠).

في السنوات الأولى للثورة وقف قطاع من اليسار المصري ضدها عندما كان يشاع عنها أنها انقلاب أمريكي أو عمل برجوازي إصلاحى. لكن هذا القطاع رغم ما عاناه من نظام الثورة تحول إلى تأييدها عندما بدأت تأخذ إجراءات جذرية مع بداية الستينيات. لكن جورج حنين بجذوره السريالية الحاملة والأكثر براعة في مواجهة العالم لم يتفق مع قادة الثورة وعلق على أخطائهم في كتاباته خلال إقامته في باريس.

إن حركة «الفن والحرية» هي الاتجاه الفني الوحيد تقريبا في تاريخنا الحديث الذي يكشف صراحة عن دوره السياسي ومارس هذا الدور بالفعل.

عن بعض الأوساخ

«هذا العنوان ينعكس على ناس
يطمئنون أنفسهم بأنه لا يعنيهم
إطلاقاً».

جورج حنين

لم يكتب رمسيس يونان شكلا إبداعيا فى الأدب. أى لم يكتب الشعر أو القصة أو الرواية، اقتصر إبداعه على الفن التشكلى والنقد الأدبى والفنى والترجمة، ثم المقالات السياسية ويستطيع الباحث فى كتابات رمسيس يونان أن يجد بسهولة تكاملا أو انسجاما بين آرائه فى الأدب والفن والسياسة، شأن معظم السرياليين.

يميز رمسيس يونان فى رؤيته للأدب بين دوافعه وإبداعه ويستخدم لذلك مصطلحات من الاقتصاد والسياسة: «قد تقاس دوافع الإنتاج بالمقاييس الذاتية، أما محصول الإنتاج فيجب أن يقاس بالمقاييس الموضوعية، فالعمل الفنى والأدبى من الساعة التى يخرج فيها من يدى الأديب أو الفنان يبدأ حياة جديدة مستقلة كل الاستقلال عن حياة منتجه - تماما كما يبدأ الطفل حياة جديدة من الساعة التى يترك فيها رحم أمه.

«ولا يحيا العمل الأدبى أو الفنى - بعد أن يترك منبعه - حياة جمادية كجزء من أثاث دور الكتب والمتاحف، وهو لا ينطلق إلى السماء بين الأجرام والكواكب السيارة، بل يتخذ مجراه وسط دنيا الناس، بين خفقات قلوبهم وخلجات أذهانهم يصعد ويهبط ويتدفق ويركد معذببات وتطورات أساليب حياتهم».

وإذا كان الأدب بالنسبة للأديب «تعبير» فهو بالنسبة للمجتمع الذى يتفعل «نداء» أو «غذاء مولد للحرارة» أو «ينبوع مخصب» أو «إشعاع كهربائى». وهو فى كل الحالات قوة كامنة يتبدل تأثيرها ونشاطها مع تبدل الجو الاجتماعى الذى تعيش فيه. فحياة الأدب جزء من حياة قرائه.. والأديب هو ذلك الموحى وليس ذلك الموحى إليه، (١٣١).

يرى رمسيس يونان أن فى تاريخ الأدب تيارين متعارضين يوازيان الصراع الاجتماعى بين العنصر الضاغط والعنصر المضغوط. هذان التياران هما «مع بعض التحفظ

التيار الكلاسيكي والتيار الرومانتيكي. ونقول مع بعض التحفظ لأن الرومانتيكية كثيرا ما تفرق بالرخاوة والميوعة والترقق والتبخير العاطفي والذوبان بين السحب ونحن لا نغنى غير الرومانتيكية المحصنة التي لا تخشى التحديق في الحقائق ولا تخشى مقاومة أعدائها ولا تهرب من ميادين الصراع... (١٣٢).

ينطلق من هذا التوضيح إلى إرجاع الأدب السريالي إلى الأصل الرومانتي: «لا يمكن لعمل أدبي أو فني أن يحيا من غير أن يحوى عنصرا قويا أو ضعيفا من عناصر الانطلاق والخيال والغربة والتمرد على المألوف من الحدود- أى من العناصر الرومانتيكية، بل إن منبع الشعر أو الفن هو بعينه منبع التبع الرومانتي.. أما الصفات الكلاسيكية- صفات الاتزان والوقار- فهي- كما لاحظ الشاعر الإنجليزي هيربرت ريد- ثياب مضافة استلزمها مثاليات وتقاليد الطبقات الأتوقراطية والأرستقراطية التي احتكرت في بعض المصور رعاية الأدب والفن. فالرومانتيكية هي نداء الحرية.. أما الكلاسيكية فهي صوت الضرورة، والضرورة بالنسبة لنا هي إلى حد كبير ضرورات التجديد والتسخير الاجتماعي.. والحرية في حياتنا هي الضرورة، الباقية أما الضرورات الاجتماعية فقابلة للتعديل والتحويل، وهي موضوع عدائنا وكفاحنا للتحرر التدريجي منها» (١٣٣).

في مكان آخر يؤكد رمسيس انحيازه لأدب الحياة ضد أدب الأدب: «منذ نصف قرن والآداب العالمية جميعا تتجه هذا الاتجاه الجديد، الأدب في سبيل الحياة. والأدب المغذى للمواطف المتمردة على الأسس والأطواق والقيود، وعلى الأخص: الشعر المولد للدماء الحمراء في السواعد الفتية التي يجب أن تتعاون على بناء عالم أسعد وأزهى ألوانا وأفسح آفاقا.. وعلى شبابنا المثقف أن يغذى قلبه وعقله بهذه التيارات الجديدة. وعليه أن يمزق هذه اللسائن الحريرية التي مازالت تكسو أعلامه وعليه أن يخرج بأدبه إلى الشوارع والميادين العامة ولا بأس عليه إن هبط بمعاوله إلى الأزقة والأكواخ والمتهم من الأحياء والمنازل.. ومع ذلك فرمسيس يونان حريص أساسا على الإبداع لذلك فهو يحذر الشباب المثقف في نفس الوقت: «لكن عليه إذ يفعل ذلك أن يشحذ ذهنه كما يشحذ قلبه، فالغبابة والانقياد الأعمى والتحمس الأهورج- في هذا العالم للعاصف بأدق الأزمات- كل هذا يجب أن يعد من أشنع الجرائم» (١٣٤).

يعبر رمسيس يونان في آرائه السابقة تقريبا عن نفس آراء زملائه أعضاء جماعة الفن والحرية. كامل التلمساني- مثلا- ينطلق من نفس المطلقات عندما يقول: «قد يحسب البعض أن الفنان يخلق عمله خلقا ويفرض عبقريته على المجتمع، وليس في هذا صواب البتة، إنما الصواب هو أن الطبقة التي يخرج منها الفنان هي التي توجه إنتاجه وتتحكم في لون الدور

الذى يلعبه هذا الإنتاج فى التأثير عليها وعلى غيرها من الطبقات التى يتكون منها المجتمع كله. ولروح العصر الذى يعيش فيه الفنان أهميتها فى تشكيل إنتاجه بعد ذلك، ولذا كان فن هذا الشاعر «كالدنياميت». ويقصد النلمسانى الشاعر نيكولا كالاى.

يؤكد النلمسانى ذلك فى مقال آخر عن ألبير قسبرى عندما يتحدث عن قصته «بيت الموت المؤكدة، قائلا: «فى سطور هذه القصة آلام وآمال خمسة عشر مليوناً - هم سكان مصر فى ذلك الوقت - ولذا هى أدب، وأدب حى» (١٣٥).

جورج حنين كان أديب للجماعة، شاعرها وقصاصها المميز، بل إنه من أفضل من أبدعوا أدبا بالفرنسية فى القرن العشرين وذلك بشهادة أعلام الأدب الفرنسى المعاصر أنفسهم.

الإبداع عند جورج حنين لا يفصل عن مواقفه النقدية فكلاهما تخرج من معين واحد. لذا فإن معرفة آرائه النقدية تشارك فى فهم واستيعاب إبداعه الأدبى.

فى مقالته عن كريغيل التى نشرها فى عدد أكتوبر ١٩٣٥ من مجلة «أنيفور»، يحدد جورج حنين ثلاثة مواقف رئيسية للمثقف فى عصره: «تجنب التناقضات، مواجهة بدون إخضاعها، إخضاعها بدون إقصائها، هذه هى المواقف الثلاثة الرئيسية التى يصطف فيها بأشكال مختلفة كل المثقفين فى عصرنا. أى أنهم إما أن ينصرفوا عن العالم أو يعوده أو يمتلكوه. ولا يستبعد أى شكل من الشكليات الآخرين. العبور مصرح به، وضرورى، لكن فى اتجاه واحد فقط. ذهاب بلا عودة.. كم من كتاب فضلوا الرحيل على التسمم الروحى، على تعفن النفس - كريغيل كان واحدا منهم.

قبل نشر المقالة السابقة بعدة شهور، ينشر جورج حنين مقالة أخرى يتعرض فيها بقسوة لرواية أراجون «أجراس بال»، ويختتمها بفقرة تزيد موقفه النقدى الأدبى إيصالها: «إن العمل الأدبى ليس ملصقا انتخابيا. هذا لا يعنى أن الأدب يجب الا يهتم بالسياسة. يجب توضيح أن الأدب يحتفظ بحقه فى إقامة صلة مع كل عناصر الحياة، بما فيها السياسة كأحد هذه العناصر، مثلها مثل الرياضة والعلوم أو الصناعة. لكن هنا حيث تتعفن الأشياء، عندما لا يلتفت الكاتب إلى السياسة ولا يراقب الحياة الاجتماعية إلا لصالح حزب أو برنامج. فهو يقوم إذن بالدعاية. يستطيع أن يقوم بها بشكل جيد أو بشكل ردىء. لا يهم كثيرا. افترض الكاتب الإقامة فوق قمة يقيم منها تجربة للمجتمع والسياسة والإنسان. رجل الدعاية لا يحكم من أعلى لأسفل وإنما من أسفل لأعلى. فى السياسة لا يرى إلا للحزب، وفى الانسان لا يرى إلا المؤيد. إنه يبقى دائما أقل من الإنسانى. وهذا حدث لأراجون، ونحن لا نستطيع إلا أن نرثى له» (١٣٦).

بعد عشر سنوات يعود جورج حنين إلى الهجوم على لوى أراجون مؤكداً نفس موقفه النقدي من علاقة الفن والأدب بالسياسة. كما يهاجم أيضاً «صديقه» إيلوار الذي كان يحبه، والذي «يزعجكم»، وذلك بسبب اشتراكهما خلال الحرب العالمية الثانية في شعر المقاومة.

في افتتاحية «المعرض المستمر» يتحدث جورج حنين عن شعر المقاومة الفرنسية فيصف أراجون وإيلوار بأنهما «انحنيا بلاشك بصوت رخو مثل الصدى المعكوس لصخب شبابهما». وقد وجد بعض الشعراء طريق تخزينهم فيما اتفق على تسميته بشعر المقاومة. هذا الشعر - يوضح جورج حنين في نفس الافتتاحية - «شكل حديث تماماً على المقاومة في الشعر».

وهو هنا يتفق مع بنجامان بيريه الذي هاجم شعراء المقاومة في كراس أصدره في المكسيك عام ١٩٤٥ بعنوان «قضيحة الشعراء» رداً على كراس آخر بعنوان «شرف الشعراء»، يضم نماذج من شعر المقاومة الفرنسية. في كراسه يقول بنجامان بيريه عن شعراء المقاومة إن: «مهمتهم هي إحداث حماس زائف لدى الجماهير»، ذلك لأن «طرد العدو الجائر والدعاية اللازمة لذلك يعيدان إلى العمل السياسي، الاجتماعي والصكري، حسب مباشرة هذه المهمة بطريقة أو بأخرى. وفي كل الحالات لا ينبغي للشعر أن يتدخل في هذه القضية إلا بطريقته الخاصة، بمدلوله الثقافي نفسه، حتى ولو وجب على الشعراء أن يشاركوا بصفتهم ثوريين في دحر القمص النازي بطرق ثورية، دون أن ينسوا أبداً أن هذا الاضطهاد يطابق أمنية مطلنة أو مخفية لدى جميع الأعداء - أعداء الداخل أولاً ثم الأعداء الأجانب - أعداء الشعر مفهومهما كتمهيد شامل للروح الإنسانية. ذلك أن الشعر ليس له وطن، فهو يضرب بجذوره في جميع الأزمنة وجميع الأماكن» (١٣).

إن أراجون بالذات بشكل مجالا واسعاً يوضح فيه جورج حنين آراءه النقدية، ربما لأن أراجون نموذج حاد بالنسبة لحنين وبخاصة في مواقفه السياسية وعلاقتها بالأدب. في كتيب صغير أصدره حنين عام ١٩٤٥ بالفرنسية بعنوان «من أنت يا سيد أراجون؟» يقدم جورج كشف حساب عن «السيد أراجون»، حتى هذا العام، ولا يكتفي بالكلام النظري بل يورد فقرات من كتابات أراجون الأخيرة تدين كتاباته الأولى في ملحق خاص بعنوان «أراجون ضد أراجون». في هذا الكتيب يقول جورج حنين عن أراجون:

«كان أراجون رغم كل شيء، يتحدث عن السريالية كثيراً إلى درجة الأستاذية، لكي لا نعطى لأنفسنا للحق وفي نفس الوقت الارتعاد من مهاجمة الشعر الحديث في شخص من عرف السريالية ومارسها، ثم تجاوزها بالطريقة التي يعجبنا اليوم تجاوز الأشياء بها، أي

بخيانتها. بين المتحمسين اليوم للسيد أراجون، يندر جدا من لديه نزاهة للروح للرجوع إلى أعماله الأولى. قليلون هم الذين يعرفون «فلاح باريس» و «بحث في الأسلوب» وهما عملان من أكثر الأعمال تفجرا وإثارة وكمالا تتأكد فيهما - بعد عشرين عاما من التراجع - عبقرية شعرية تحتقر بشدة كل وصاية وكل فرض خارجي على ميولها الخاصة وإنجازها الطبيعي.

«إن دعوة أراجون إلى الثقافية، وإذعائه إلى نظم مكرسة، ودفاعه عن أكثر الحيل الشعرية ذبولا وأقلها اقتدارا على الوثوب الحر والإلهام تشكل عنده جواز مرور ومبررات للعب دور (الابن الضال) ليكون في النهاية مستحسنا ومدللا بهذه الصفة الوحيدة.

«إن الذين جعلوا من كتاب أراجون «حسرة» كتابهم المفضل ليس لديهم أى معرفة بإنتاج الشباب أمثال أراجون، أو بدقة أكثر، بأراجون الآخر. وهم أيضا يتجاهلون في أكثر الأحيان العمل الأساسي لأبولينير الذى يعفيهم بغزارته ونضارته من الافتتان بالثرثرات المتعبة لمعبودهم الجديد» (١٣٨).

أما عن القلب عند أراجون، يقول جورج حنين: «ليس القلب هو الذى ينتصر عند أراجون بل الزغرودة. حتى عندما يعتقد أنه يتصرف بلمسات حذرة، فإن أراجون لا يستطيع التوقف عن المبالغة ليذكر فى كل لحظة بوضعه كمحدث نعمة: محدث نعمة فى السيول العاطفية الكبيرة فى النحيب المفتعل والمؤثر جدا، محدث نعمة فى ارتعاشات الشفاه والرموش. إن أراجون بالنسبة للشعراء العاطفيين هو بالفعل مثل النائحات اللاتى يعبرن بصدق عن الحزن.

«إن نجاح أراجون فى المقام الأول هو نجاح سهل وإعجاب بالذات، مستمد من الاسترخاء الذهنى.. إن اللهجة الإنسانية العميقة المرتبطة بأعمال أراجون هى قبل كل شىء لهجة متكلفة، لهجة يتولى هو مهمة رعايتها، ويهرق عملاء دعايته أنفسهم تماما لإثبات أصالتها.

«مع ذلك، ليس ممكنا أن نطلق هذه الفقرة المتعلقة بالقلب دون التذكير هنا بأن أراجون لم يتوعد أبدا فى استخدام نفسه ضد أصدقائه الأعزاء فى كل مرة تستح له فرصة الصمود درجة فى «سلم الوصولية». فى نوفمبر ١٩٣٠ عندما كان فى مؤتمر «كاركوف» ممثلا للحركة السريالية، كتب إلى صديقه أندريه بريتون (نحن نتمتع على ثقكم فى كل شىء، على ثقك بالذات، للحدث باسم الحركة فى كاركوف). بعد ذلك بأيام أرسل برقية مشرقة (هنا، إنه النجاح التام). -وبعدا أيضا بأيام وقع أراجون مع جورج سادول وثيقة عامة تخطى فيها عن مجمل الأعمال السريالية وبخاصة عن البيان السريالى الثانى لأندريه بريتون.

وهكذا وعن طريق ممارسة سوء الاكتمان وشهادة الزور وبسهولة، نجح أراجون فى الوصول إلى مكان ممتاز فى إدارة حزبه. فمن عام ١٩٣٧ إلى ١٩٣٩، عمل كرئيس لتحرير جريدة الحزب اليومية الكبيرة «هذا المساء». إن أقل ما نستطيع أن نقوله عن هذا الإنسان ذى القلب المتعدد الوجوه إن لديه دائماً نكرانا مريحا للجميل» (١٣٩).

إذن، ما هو الشعر فى نظر جورج حنين؟

«الشعر تحت شكل قواعد إيرادية تقريبا، سحرية، إيقاعية، وتوعيدية، يسجل نفسه على طرف، وأحيانا فى قلب النشاط الاجتماعى. إنه تقريبا التعبير عن، أو استدعاء، أو رافعة طقس معين. إنه تقريبا نوع من إيقاع قاعدة مبتكرة موظفة لعمل معين فى طريقه للإنجاز.

«الشعر يختلط بشكل كامل تقريبا مع الطقس، إنه القسم الشغوى منه. إنه طقس كلامى، تماما مثلما الموسيقى طقس صوتى. هذه الولادة للغة خاصة، تتميز عن اللغة العادية للقبيلة أو المدينة، توضح نفسها بسهولة. إنها تشرح نفسها عن طريق خاصية المستمع أو المرسل إليه. الآلهة، قوى الطبيعة، الأسرار، لديها الحق فى لغة مستقلة، مقنعة بمفردها، لغة تتجاوز الفعل اليومى المنحط بسبب الخدمات اللفظة للأوامر التى تطلب منه» (١٤٠)

جورج حنين يربط الشعر بالطقس رغم أنه يرى أن الشعر قد انفصل عن جذوره الاجتماعية العميقة بتتابع التقدم التكنيكى وتراجع الخرافات. أى أن جورج حنين فى الحالتين يبحث الشعر كظاهرة اجتماعية، وبما أنها كذلك فهى فى نظر شخص مثله مرتبطة بالظروف الاقتصادية. «سمح ظهور أشكال متطورة نسبيا من الملكية الخاصة، وبالتالي قدرة أقلية إنسانية على الاستمتاع بوقت الفراغ، للشعر، وللروح الشعرية أن تثبت على نقاط أخرى من الأفق، وأن تختار موضوعات وطعوماً أخرى».

ويلاحظ جورج حنين أنه منذ أكثر من قرن اتخذ الشاعر موقف المفسر المستلهم من العاصفة الأخلاقية والاجتماعية الكبرى التى تغلفنا جميعا والتى يجب أن تكتمل بعد أحداث حتمية معينة، والتى عليها نواصل بناء كل آمالنا، عن طريق أنسنة المجتمع وجعل الفرد اجتماعيا فى نفس الوقت» (١٤١).

فى الفن والأدب يهتم جورج حنين «باللفئات»، وكلمة «لفئة» (١٤٢) ليست الترجمة الدقيقة للكلمة الفرنسية التى استخدمها ويقصد بها فى الأغلب ذلك الفعل المرفه المؤثر، وكما أوضحت من قبل فإن جورج حنين - والسرياليين - يعفون الفن والأدب من المنفعة المادية، لذا فإنه يقول : «لفئة بروميثيوس ولفئة إيكار لهما قيمة رمزية مرتقعة، لكن من وجهة نظر الفعل النافع فإنهما (أعمال سيئة)». لذا فإن ربط الشعر بالغاية المادية والقصد

العملى يلمصق به «هذه الملامح غير المهمة التى لم تكف عن تعريفه بها، وبالأحرى فإن هذه الملامح أقل أهمية من الشاعر الذى يزداد شعوره بالصيق داخل جلده وقدره» (١٤٣).

الشعر - يؤكد جورج حنين - «هو الأداة وكمراشف لتحد أكبر: تحد للقوى الكونية، ولمملكة الموت، وللأسرار التى تحاصر حياتنا الدنيوية.. الشاعر يتعلم الضحك فى المقابر. يستخدم الجنون كسلاح ضد فقر العقل. يستخدم الحلم كسلاح ضد إملاق الواقع.. من سوفوكليس حتى لوتريامون مروراً بشكسبير، تنتشر السلسلة الشعرية على إيقاع عاطفى دائماً أكثر تشجيعاً، فى مناخ حاد حيث تتجابه وتمتزج كل التعبيرات الممكنة عن الرغبة، حيث تبعد الرغبة من أجل الضرورة الوحيدة للانطباق عليها، لأشياء جديدة جذابة، تخرج الرغبة من أجل الحاجة الوحيدة للاحتراق فى لهيبها، لبؤرة تمغط جديدة» (١٤٤).

هكذا يختصر جورج حنين - ببلاغته الخاصة - حالة الشاعر وتاريخ الشعر.

لكن هناك علاقة هامة يضيفها جورج حنين، هى علاقة الشعر بالوعى - اللاوعى. فى اللحظة التى اكتشف فيها الوعى الإنسانى حدوده الخالصة، اكتشف الخيال الشعرى والفنى رحابة حريته، (١٤٥). وهنا نصل إلى الشعر الحديث «الشعر الحديث لا يمارس اللاوعى من أجل اللاوعى. إنه بالفعل طريق لمعرفة الذات، لمعرفة كل ما بداخلنا. وكما قال ديستوفسكى «التقدم العظيم هو التماثل أقل ما يمكن مع الذات نفسها، وبعبارة أندريه مالرو «يجب البحث فى ذاتك نفسها عن شيء آخر غير ذاتك نفسها لتستطيع التأمل وقتاً طويلاً. لذا يلاحظ جورج حنين أن فى الصفحات الأكثر تأثيراً من رواية «نادجا»، «عرف أندريه بريتون نفس القيمة لهذا النوع من الوجود المخطف الذى لا يأتى إلينا إلا عن طريق جذور غير منظورة، ويورثه لنا دائم التغير، فى الوقت الذى نتركه يحل محل الأصل ويأخذ اسمه يمثل كل هامش الحرية الذى نعهده لجهلنا».

يتوقف جورج حنين أمام اثنين من مؤسسى الشعر الحديث: نوفاليس، ورامبو.

«يبدو لى أنه لا يمكن تسديد الدين الذى على الشعر الحديث نحو نوفاليس. وقد كتب نوفاليس نفسه (نحن نحلم برحلات عبر الكون! أليس الكون فينا؟ إن أعماق روحنا مجهولة لنا. الطريق السرى يتجه إلى الداخل). وله أيضاً هذه الجملة المبشرة بالنظرية السريالية فى الصدفة الموضوعية (كل صدف حياتنا هى مواد نستطيع بها أن نفعل ما نريد). لقد أطلق نوفاليس - قبل رامبو بثلاثة أرباع قرن - صرخة تحذيره التى تدق كإنكار عنيف للواقع: أنا لست من هنا!)

أما عن رامبو «مازال في المقدمة. في مساحة خطاب واحد فقط معروف باسم (خطاب المستبصر) يضع رامبو مشاكل لم تستطع ثلاثة أجيال من الشعراء حلها». وينقل بريتون عن خطاب رامبو قوله «الشاعر هو سارق النار بالفعل. إنه محمل بالإنسانية وبالحيوانية معا. يجب أن يحس ويلمس ويسمع اختراعاته. لو أن هذا الذي يعيده من هناك شكل قليطه شكلا، لو أنه ليس بشكل قليطه اللا شكل.. اعثروا على لغة». يتضمن جورج حنين مع رامبو في هذا المقطع بالذات ويصفه بأنه «برنامج أصيل للروح الشعرية الجديدة حيث كل النتائج بعيدة جدا عن أن تكون مستهلكة» (١٤٦).

يعطى جورج حنين بعض المقارنات - كتطبيق على الآراء السابقة - بين الروح الشعرية التقليدية والحديثة ممثلة في أبيات لشعراء من الجانبين: بينما يقول شينير «آه. عقد متبادلة، يا آلهة، شكوا روابطنا، يقول بولنير «إنهم يسكرون أمامي.. عيونهم مملوءة بالنور».

وبينما يقول سامين «إنها أمسيات عجيبة بها روح للزهور» يقول أبولينير «سيفنتي الجميلة، آه يا ذاكرتي». وبينما تقول أنا دى نوليس «أنا لا أعرف إطلاقا أشياء هذا العالم» يقول أراجون «العيون الزرقاء للثورة تلمع بقسوة ضرورية». وبينما يقول فرانسيس جيمس «خزانتى البلوطية القديمة رائحتها جميلة دائما» يقول أندريه بريتون «زوجتى بكتفين من الشبانيا، زوجتى بجنس امرأة، زوجتى بعيون سهلية».

كان جورج حنين حاداً في نظريته النقدية، لا يتساهل. العمل الفني المحترم عنده هو الذى يتمتع بالصدق الفنى، والصدق الفنى عنده غير مغترب عن الصدق الإنسانى.

وهو يحذر من أدب البرجوازي الصغير لأنه لا يتمتع بهذا الصدق يكتب كل هذا بأسلوبه الخاص المبدع الذى يتمتع بالجرأة والخيال المحرك، أو المستفز. إنه خيال ضد الموت أو الاستسلام للحياة السيئة.

«عن بعض الأوساخ، تحت هذا العنوان هاجم جورج حنين اثنين من أشهر الأدباء الفرنسيين: لافونتين (١٤٧)، ولا بريير (١٤٨)، على صفحات «دون كيشوت»، أثارت ردود فعل لدى عدد من القراء نشرتها المجلة.

«هذا العنوان ينعكس على ناس يطمنون أنفسهم بأنه لا يعينهم إطلاقاً». أى أن لافونتين ولا بريير مثلان واضحا على قطاع من الكتاب. لماذا؟

بعد أن ويخ الأب «برجيه» لافونتين أثناء مرضه على «حكاياته» وافق الأخير على إنكار هذه الحكايات أمام الأكاديمية، ليكسب رضا رجال الدين. ولهذا يتساهل جورج حنين

«ماذا يقال عن الكاتب الذى - بغض النظر عن قيمة عمله - لا يتردد عن التصحية لاعتبارات بائسة، وعن التفكير لأسباب نفعية دنيلة؟ بعد حركة الأب بوجيه ماذا يبقى للافونتين؟ على أية حال لا يبقى لا الإنسان ولا الكاتب». ويؤكد جورج حنين «عن لافونتين قلت وأكرر أنه قذر ككيب» مستشهدا بسطور عن حياته وردت فى صفحة ١٠ من طبعة ج دى جيجور لكاتب «حكايات لافونتين».. فهو أى لافونتين «يلخص ويعيد تقديم الخصائص البرجوازية الأساسية ابتداء من فقر القلب وانتهاء بجبن النفس، بل إنها خواص البرجوازي الصغير فى كل العصور.. منذ ثلاثة قرون تقدم «حكايات لافونتين» حقنة شرجية للأجيال الصاعدة، والنتيجة مفاجئة. فهى تسبب للشباب إمساكا قبل الأوان!». ويصفى جورج حنين حسابه الأدبى «لافونتين ولا بريير، وشركاؤهم، خنازير، وأية خنازير! ومثلما قال رينيه شار: أنا لا أمزح مع للخنزير» (١٤٩).

جورج حنين إذن مع أدب السكين. فمثلما هناك تصوير بالسكين يمكن الحديث عن أدب بالسكين. هذا التعبير الذى يضفى فى وميض أحشائه فواصل فائتة، ويرمز كذلك لواحد من المواقف الأكثر توترا للكاتب أمام الحياة. وهذا يجده جورج حنين فى أعمال صديقه هنرى كاليه الذى «حفظ لنفسه مكانا مرموقا فى الفن العلاجى الصعب طوال تاريخ الجروح الإنسانية ابتداء من أصغر جرح» (١٥٠).

هنرى كاليه فى روايته الثالثة «الزمن الطويل»، وروايته السابقة «المارينو» لديه بالفعل ترخيص بوضع شكل شفاف لم يظهر من قبل على الأشياء العادية البائسة، الفاسدة مسبقاً مثل وجه وليد من كل الدموع التى دعا لسكبها. وفى كتابه «حمى بولدير» يمزج فى ملاحظة موجزة خشونة نادرة بنوع من الزهد العاطفى. تخرج شخصياته بتلقائية تبهر البصر، إنها لا تعرف قط أى سعادة ممكنة. ولا تملك أيضاً أى ابتسامة فى تعاسنها.

هنرى كاليه فى نظر جورج - لنعرف الاثنين أكثر - «يحسب كلماته، يركز جملة، يصدئ صورته بدلا من صقلها، ويمنح التعبيرات العادية نوعا من القدرة الوصفية الاستثنائية» (١٥١).

فى كتاب كتالوج معرض رمسيس يونان الذى أقامته وزارة الثقافة والإرشاد المصرية فى يونيه عام ١٩٦٣ بقاعة الفنون الجميلة، قصيدة لجورج حنين بالفرنسية بعنوان «عن موضوع رئيسى لرمسيس يونان»، كتب تحتها تعليق بالعربية جاء فيه: «قصيدة كتبها الشاعر بمد رؤية أعمال للفنان عام ١٩٥٨، وهى نوع من الشعر يستحصى على للترجمة. إنه يقول فى مقطع منها ما فحواه: إن اللوعة وحدها تفقد الصبر، أما الوعي فيقرض ويزدردبانه فأر

منتفخ.. وفى مقطع آخر يقول ما فحواه: إن أولئك الذين فى الخارج يدركون الآن أن المعرفة مغلقة. .

أى أن كاتب التطبيق عندما أراد أن يورد مقاطع من شعر جورج حنين لم يستطع ترجمتها إما ذكر «فحواها» لأن شعره «يستعصى على الترجمة». وهذه هى المشكلة، ليست مع جورج حنين قطعاً، ولكن مع الشعراء الكبار، وقد تحدث عنها الكثيرون من قبل، فما بالك بشعر نابع من روح سريلية أو عندما حاول جورج حنين نفسه تقديم نماذج من شعره بالعربية فى مجلة التطور، قدم ترجمة متواضعة تحاول الاقتراب من الروح، هذه الروح التى لا نستطيع أن ندركها بالكامل إلا إذا امتلكتنا لغتها الأصلية.

فى مجموعته الشعرية «لامعقوليات الوجود» (١٩٣٨) التى أصدرها عام ١٩٣٨ تشكلت لفته الشعرية. يكشف جورج حنين فى هذه المجموعة الموزونة عن اهتمام بالخلاص من لغة متعبة، معظم مقاطعها تعتمد على العودة المنتظمة لبيت واحد، يكرره عدة مرات فى البداية للنهاية على رأس كل مقطع. هذا البيت يخدم القصيدة فى استدعاء صور متعاقبة وفى إيقاع الحركة فى نفس الوقت، القصيدة إذن فى هذه المجموعة معادل حديث للقصيدة الغنائية فى الشعر القديم.

افتتح جورج حنين «لامعقوليات الوجود» بقصيدة عن الحرب الأهلية الأسبانية اسمها «لا - تدخل»، طبعها بحروف «إيطالية» - حروف طباعة مائلة وضعت فى البندقية بإيطاليا حوالى عام ١٩٥٠ - ليبين أنها نوع من التمهيد وليست التزاماً بشعر المناسبات. بالنسبة لسيرىالى مثل جورج حنين تكون الورقة مكاناً لالتقاء الحنين بالرغبات الإنسانية، وليست لعكس حدث سياسى، بل لعكس الحدث الشعرى الكبير وهو الخالد.

كتب هنرى كاليه، الذى يميل إلى الجماهيرية، خطاباً إلى جورج حنين فى ٤ ديسمبر ١٩٣٨ بعد قراءته لهذه القصائد يقول فيه: «أفضل - لا - تدخل، ثم «بلوز من سان لوى، ربما بسبب هذا النبض، أو بسبب نبضات القلب التى تشكل إيقاعهما، أنت فيهما غارق فى الحب: فى الدم؛ فى الصيد؛ فى الحياة».

جاءت مجموعة جورج حنين الشعرية «المتنافر» (١٩٥٣) - التى أصدرها بعد ١٥ سنوات من «لامعقوليات الوجود» - لتؤكد خواص أسلوبه. باستثناء تراجع الإحساس المعانل ضد سخرية العالم أمام عبث الوجود. ويمكن أن يقال فى «المتنافر» نفس الرأى الذى أبداه بريتون فى مجموعة جورج حنين «منظورات» التى أعدها له. فقد قال له بريتون فى ١٦ يونيو ١٩٣٩ «أحب كثيراً قصيدتك للنقية من كل شائبة والتى تدوى بوضوح فى هذا الضباب المخيف» (١٩٥٤) فالميزة الأساسية فى «المتنافر» أنها أيضاً «تدوى بوضوح».

إذا انتقلنا إلى الإبداع القصصى لجورج نجد أنه طبق اتجاهه اللاواقعى الذى نادى به عام ١٩٣٥ بقصة لواقعية اسمها «النومين هارب ومنبعث». وهى تدريب خالص على الكتابة الآلية. الديكور مختصر، مساحات مملوءة بالحواجز. النومين يضجر ويحصى سرره. ريطوا نماغه بذيل كلب، هاربا من سجنه، أدرك النومين، أثناء قراءة نشرة الأحوال الجوية فى الجريدة أنه نسى أن يحمل مخه. إنه يشبه أكاديمياً أعدموه بالمقصلة لأنه ارتكب جريمة «هانة قاموس»، لكنه أسرع فى إعداد قيامته «النومين بعث فى أول أمسية كبيرة. لم يكن مسجلا فى البرنامج، كان مجبرا على الخروج من فتحة أول ترومبون (١٥٥) فى اللحظة المؤثرة التى تهايا فيها للعزف على شرف رئيس تجارة الرقيق الأبيض الذى نجشأ بحماسة فى عمق المقصورة. لقد اعتقدوا - والحق يقال - أن النومين لوحة إعلانية، إلا أن سيده سميحة جدا اعتقدت أنها لمحت هيكل الفضيلة.

القصة صعبة بلا شك، لكنها ممتعة فى النهاية. البطل مصطلح فلسفى بالترجمة الحرفية «النومين، ويعنى الواقعية المعقولة، أو موضوع العقل. هذا المصطلح حوله جورج حنين إلى كائن غير محدود، إلا أنه بالتأكيد «مخ». ويدخل هذا المخ فى أحداث غير واقعية تتداعى من الكاتب، يقول ما يريد أن يقوله. بسخرية سوداء من الواقع.

يملك جورج حنين فى كل قصصه القدرة على نسج عالم جديد. تمتاز فيه علاقات مألوفة بعلاقات غير مألوفة، تكتسب الائتئان من هذا الامتزاج روحا مميزة. وتتشكل الروح من جملة الأبنية فى لوحة القصة: بناء اللغة، بناء الصور، بناء الأحداث. تأتى المصادفات كأنها حتميات ضرورية، مثلما تبدو فى «قصة مبهمة» (١٥٦). تدور هذه القصة فى محيط خبرة عادية، على السطح الخارجى للواقع، كل شىء عادى تماما.. ومع ذلك يجعلنا جورج حنين نشعر بشدة بالمستحيل. ونخرج بوعده أن تكتمل الرغبة. المستوى التشكيلى فيها مهم جدا، هكذا فى كل قصصه. وهو ما نفتقده أيضا فى سيل القصص التى تهبط علينا كالأحذية. فى قصص جورج حنين اهتمام بالإضاءة. وبالتكوين الشكلى، مثلما فيها اهتمام بحركة الكائنات وعوالمها الداخلية، السفر، والصلوات والرموز، عند جورج حنين مصالحة بين الواقع وفوق الواقع، بين الإنسان والسيرىالى. لذا يمكن أن نقارن - مثلما قال ماتيو - بين قصة لجورج حنين «قصة مبهمة» ورواية لأندريه بريتون «نادجا» أو «أركان ١٧».

فى مجموعته القصصية «العتبة المحرمة» - ١٩٥٦ - يذكر جورج حنين «على الجانب المحرم للعتبة، نعيش الحياة الخيالية للمنبوذين» (١٥٧). فى قصص هذه المجموعة يكشف عن تفضيله للشخصيات الهامشية، وهذا ينطبق أيضا على «وقت فتاة صغيرة» (١٥٨) عام

١٩٤٧، إنه يدرك وجود عتبة محرمة على شخصياته - أى على البعض منا - يدفعها الواقع العادى - والضرورى - إلى التطفل، والنظر عبر هذه العتبة، التى تبدو لنا مستحيلة العبور.

يعبر استخدام جورج حنين للغة عن ثقة الكلمات فى نفسها. وهو يشبه معها الطبيب الذى يتصنت بسماعته على دقات قلب المريض مثلما وصفت بريتون ذات مرة. إن جورج حنين يسبر المبهم، ليس على أمل اكتشاف ممان دقيقة، لكن بالأحرى لكى نعيش الغموض الساحر للمبهم. بالنسبة لجورج حنين يجب الاهتمام بالمحسوس للنفاز منه، كلما أمكن ومن خلال اللغة، إلى غير المحسوس الذى يعيش وراءه. ذات يوم، كتب جورج حنين: «من الآن فصاعدا، يجب ألا نلعب طويلا مع الكلمات التى تسقط من فراغ الفم وتركب على قاعدة مضجرة لتفرغ عوالم مضجرة حتى الموت». ويقرر فى نفس المكان: «الآن، نجذبنا الساعة المضبوطة عندما تطلق فرصة الجملة الاعتراضية التى فتحتها لنا .. عندما نستطيع أن نخنار بين أدوات اليأس ونسلم دنىء للسوى» (١٥٩).

مباحث النيران

والمرأة التي تخدم الرجل
والرجل الذي يخدم الرئيس، كلاهما
من طبقة واحدة: طبقة العبيد.

جورج حنين

عبر السرياليون المصريون عن موقف فكرى تقدمى مثلما عبروا عن موقف سياسى تقدمى أيضا. الصراع الحيوى لديهم هو بين القوى الرجعية أو المحافظة والقوى التقدمية، أو بين القديم والجديد. يوضح ذلك رمسيس يونان فى افتتاحية أحد أعداد المجلة الجديدة بعنوان «فلننظر إلى الأمام» معارضا تقسيم العالم إلى شرق وغرب، داعيا إلى التمييز بين القديم والجديد أى بين الأساليب البائدة والأساليب الفتية فى الاجتماع والسياسة والأدب» (١٦٠). والصراع بين القديم والجديد قائم فى كل مكان. بل إن تاريخ الحركة السريالية فى مصر أوضح دليل على هذا الصراع. ولذلك فإن رمسيس يونان يدعو إلى التقارب الفكرى بين المجددين فى مصر والدول الأخرى وتطويره إلى تقارب مادى لأنه «الأساس الصحيح الذى يبنى عليه الأمل فى الخروج بالعالم من مأزقه للحاضرة» (١٦١).

إلا أن الأمر ليس بهذه البساطة. فهناك خطآن شائعان حول هذا التقسيم، يوضحهما رمسيس يونان: «الأول يقع فيه بعض أنصار الجديد عندما يتوهمون أن كل ما هو مستحدث لابد وأن يكون خطوة إلى الأمام. والحقيقة أن التطور الاجتماعى قلما يسير فى خط مستقيم. فهو لقيامه على صراع دائم بين القوى المختلفة التى يتكون منها هذا المجتمع كثيرا ما ينحرف عن طريقه فيصبح بذلك عائقا عن التقدم إلى تلك الأفاق الخصبة التى ينشدها حقا قلب الإنسان. والخطأ الثانى يقع فيه المحافظون عندما يتوهمون أن دعاة التجديد يعملون على الانفصال تماما عن كل قديم. فالواقع أن كل جديد يحمل معه بعض بذور القديم. ولكنها البذور التى كان لها من قوة البقاء أو النمو أو التطور ما مكنتها من الاستمرار فى الحياة والتفاعل مع الجديد» (١٦٢).

الواقع أنه لا يمكن إغفال دور جماعة الفن والحرية فى الصراع الفكرى الذى كان قائما فى المجتمع المصرى وقتها حول موضوعات بلغة الأهمية مثل الثقافة والتعليم والأزهر

والمرأة والجنس. وكان طبيعياً أن يتسم دورهم بالجرأة والنظرة التقدمية. وقد عبرت مقالاتهم في مجلة التطور عن هذا الدور.

قبل صدور مجلة التطور بعام تقريباً، أصدر الدكتور طه حسين كتابه «مستقبل الثقافة في مصر». وقد هوجم الدكتور طه حسين بسبب هذا الكتاب بأنه ثوري وملحد. إلا أن رمسيس يونان ينفي عنه هاتين الصفتين. بل وينقده. فطه حسين لم يحاول تعريف الثقافة في كتابه والتي هي في نظر رمسيس يونان ثمرة للحياة بما فيها من تأمل وممارسة وعلم ومعرفة وخيال وصراع بين الأذهان والمشاعر والأجساد. وتفكير طه حسين في الإصلاح «يسير داخل حدود ضيقة لا تسمح للخيال والرؤى أن تدفئ قلبه» (١٦٣). وهذه ملاحظة من سريلي. كما أن طه حسين تناول موضوع حق الأمة في العلم والثقافة بحيطه وحذر وكان يجب أن يتناوله في قسوة وشدة. ومع ذلك فإن جماعة الفن والحرية تسارع في الدفاع عن طه حسين عندما تعرض لحملة قاسية بسبب كتابه «في الشعر الجاهلي» (١٦٤). وتصدر بياناً حاداً بطوان للدفاع عن حرية الرأي، وفيه لا تدافع عن طه حسين فقط، بل وعن عباس محمود العقاد الذي تعرض لحملة نقد عنيفة من أعضاء الجماعة وكذلك توفيق الحكيم. فجماعة الفن والحرية. ترفع صوتهما ضد كل التيارات المضادة لتقدم الثقافة البشرية وتدعو في نفس الوقت رجال الفكر والفن والأدب الذين ظلوا حتى هذه اللحظة في تردد هم أمام هذه الحركات الرجعية.. تدعوهم للوقوف إلى جانبها للقضاء على القوى التي تعارل أن تخلق لنا في القرن العشرين «عصور وسطى جديدة».

وتدافع جماعة الفن والحرية عن طه حسين مرة أخرى عندما قدم خمسة من أعضاء مجلس النواب استجاباً إلى وزير المعارف لإسناده وظيفة مراقب الثقافة العامة إلى طه حسين. وقالوا في استجوابهم إن طه حسين «عرف بنزعات وآراء ضد تقاليد البلاد وأخلاقيها ودينها». فقال السرياليون المصريون: «إذا كانت عوامل الرجعية شامت أن ترفع رأسها من جديد لتقضي على الخطوة التي اجتازتها البلاد على يد مفكرين كطه حسين وغيره ممن لا نؤمن نحن بهم تمام الايمان كمعبر صادق عن حقيقة النزعات المتوثبة في نفسية هذا الجيل.. فنحن نصرخ في وجه دعاة الرجعية هؤلاء: نحن مع طه حسين إلى أن نقضي على كل القوى التي تعارل أن تخلق لنا في القرن العشرين «عصور وسطى جديدة» (١٦٥).

إن المتأمل لمواقف وآراء جماعة الفن والحرية يلاحظ أنها حية حتى الآن وأنها تتعرض لقضايا مازالت تشغلنا ومازلنا نناقشها كما لو كان ذلك لأول مرة!

عندما يناقش على كامل «الفكر في خدمة المجتمع» (١٦٦) يرى أن الإنتاج الفكري عندما أبعد ما يكون عن المجتمع. ألسنا نقول ذلك الآن؟ في هذه المقالة يدعو على كامل

المفكرين إلى أن يروا للناس ويفهمهم وأن يعكسوا أحلام وآمال وأوجاع الأغلبية العظمى من الشعب التي تعيش في الجوع. وهي نفس الدعوة التي تأتي في مقالة تنشرها «الطور» بعنوان «إلى أصحاب الأبراج العاجية» وهي ترجمة للكلمة التي ألقاها الشاعر بول ايلوار في لندن في ٢٤ يونيو ١٩٣٦ بمناسبة المعرض الدولي السريالية^(١٦٧).

بعد أن يعرض لأسباب النهضة الثقافية في أوروبا عقب الحرب العالمية الأولى وأسسها للشعبية والإنسانية، ويذكر التهديد الخطير الذي تلاقه الثقافة في النظم الديكتاتورية قبل وأثناء الحرب العالمية الثانية، يهاجم على كامل مقولة الفن للفن لأنها «تخفي وراءها غرضنا خبيثا هو إبعاد رجال الأدب والفن عن مس مشاكل المجتمع وإظهار فجائعها». ويفضح النظرة المزعومة من انتشار التعليم ويربط بينها في مصر وفرنسا حيث ينقل تصريحاً لأحد وزراء فرنسا يقول فيه: «أن الأوان لخلق قطة وبنائين ومبعضين ممن نحتاج إليهم فرنسا أكثر من حاجتها إلى حاملي ليسانس الآداب». ويهاجم على كامل نظام التعليم المصري مطالباً «بنوع جديد من التعليم يخرج نوعاً آخر من المثقفين».

ينتهز جورج حنين عرضه لكتاب صديقه الكاتب اليوناني السريالي نيكولا كالايس «مباحث للنيران» ليهاجم «السكون الذهني» و «الخوف من المجهول» و «المفكر المثقف الذي تربطه قيود معارفه العاضية»^(١٦٨).

كان لجماعة الفن والحرية موقف جريء من القضايا الدينية التي كانت مثارة وقتها. يتلخص هذا الموقف في رفضها للضعف باسم الدين وللإرهاب باسم الدين أيضاً.

لذلك هاجم أنور كامل الأزهر لأنه رأى فيه - وقتها - أنه «يمثل العقيدة المحافظة». كما هاجم الإرهاب باسم الدين والدعوة للخلف باسم الدين. ضارياً أمثلة باتهام كويرنيكوس بالإلحاد، وإحراق «برونو»، ومحاكمة جاليليو أمام محكمة التفتيش، واتهام مؤيدي دارون بالكفر، نفس الاتهام وجه في مصر للشيخ محمد عبده وقول قاسم أمين بازدراء واضطهد على عبد الرازق وطه حسين. ويحذر أنور كامل من «جمعيات نشأت في مصر في السنوات الأخيرة عملت على مزج الدين والسياسة من جديد». ويصف هذه الجمعيات بالرجعية وينبه إلى خطورة تأخيرها في المجتمع فيضرب مثلاً بنفسه حينما أصدر عام ١٩٣٦ «الكتاب المنبوء» فقرر مجلس الوزراء مصادرته، لأنه «يدعو إلى الإباحية والتجرد من الأديان». مقارنة - أي أنور كامل - بين هذه الحملة والعمليات على توفيق الحكيم بسبب كتابه «يوميات نائب في الأرياف» والحملة ضد مدرسة الرسم الحديث «التي قامت على يد الفنان يوسف عفيفي». ويخلص إلى أن «الدين القوي يستطيع أن يصمد للنقد دون أن يتطرق للشك إليه».

منوها بفئة من رجال الدين «استطاعت أن تفهم أساليب الكفاح الفكرى على حقيقتها فاستخدمت القلم ضد القلم.. هذه الفئة نحترمها بلا شك لصدقها وإخلاصها» (١٦٩).

هناك موضوع آخر ركزت عليه جماعة الفن والحرية، وهو موضوع «المرأة» أو بالأحرى مشكلة المرأة التى مازلنا نعانى منها فى العالم الثالث. بشكل عام وقف السرياليون تجاه المرأة موقف الاحترام الذى يصل إلى حد غير عادى أحيانا. وفى أعداد مجلة للتطور تنتشر شعارات مثل «مجلة التطور تحارب الرجعية وتثور على القديم وتدافع عن حقوق الأفراد وتنادى بحق المرأة فى الحرية والحياة». و«تأخذ المرأة حريتها بنفسها ولا تنتظر من أحد أن يمنحها هذه الحرية». «المرأة التى تخدم الرجل والرجل الذى يخدم الرئيس، كلاهما من طبقة واحدة : طبقة العبيد».

وقد أجرت المجلة استفتاء بين القراء دار السؤال الثانى فيه حول رأى القراء فى إدخال عنصر الثقافة الجنسية فى أساليب التربية والاختلاط بين الجنسين والزواج والطلاق وتعدد الزوجات والبقاء.

وعندما يناقش رمسيس يونان كتاب طه حسين «مستقبل الثقافة فى مصر» يأخذ عليه أنه لم يشر بكلمة إلى الثقافة الجنسية مع «مالهذا الموضوع من قيمة محورية فى الحياة». وينتهز رمسيس المناقشة ليوضح مقصده بالثقافة الجنسية التى «تشمل كل ما يمكن أن يقوم بين فردين من الجنسين من صلات». ويقرر أن «الرجل المصرى لا يفهم المرأة ولا المرأة تفهم الرجل. نريد أن نقول إنه أن الأوان لأن نقرر التعليم المختلط فى جميع مراحل التعليم» (١٧٠).

يهتم عبدالحميد الحديدى بموضوع المرأة والجنس فى مقالاته بمجلة التطور. ويرجو اليوم «الذى تصبح فيه المسألة الجنسية فى مصر مسألة يفكر الناس فيها لا أن يحسوها». وبعد عرض لمواقف الماركسية والفرويدية المتداخلة حول هذا الموضوع يحذر من تعدد الزوجات، لأن «الأسرة التى تبنى على نظام تعدد للزوجات أسرة لا تقف على قدمين ولا حتى واحدة». بينما «الأسرة المبينة على زوجة واحدة نظامها هو النظام المثالى».

يربط الحديدى بين نظام تقسيم العمل - وضع اقتصادى - وبين مشكلة المرأة - وضع اجتماعى - : «وزع العمل بحيث ضمن للذكر، وهو الجنس الممتاز بعض الامتيازات، احتفظ بها نتيجة تسلطه على الإناث فى توزيع العمل». ولا يدل استقرار التاريخ على أن سيطرة الذكر طبيعية، الدليل على ذلك القوانين التى تضمن سيطرة الرجل، فما كان المجتمع فى حاجة إليها لو أنها طبيعية. ثم يستعرض باختصار عصر الأمومة ونشوء امتياز الرجل

وتأثير هذا الامتياز في التربية. ونظرة الرجل المنحلة للمرأة على مر التاريخ مستشهدا بالإلياذة وبعض الأساطير. كما يناقش كل هذا على ضوء التجارب العلمية الحديثة مثل نظرية أدلر واختبارات النكاح بمدارس الولايات المتحدة الأمريكية. ويخلص إلى أن أساس كل هذا الشقاء هو المدنية الحالية التي بنيت على الرأسمالية بدون النظر إلى اعتبارات أخرى فالرجل أقبح من المرأة لأنه صاحب رأس مال ينتج والمرأة في سن اليأس تخرج من المجتمع لأنها لم تعد رأس مال ينتج ويدير الأرباح^(١٧١). ولهذا فإن المجلة تدعو إلى حق المرأة في الانتخاب. وتترجم خطاب «كرستابل بانكهرست» ابنة زعيمة الحركة النسائية في إنجلترا في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن. والتي تقود حملة من أجل نفس الغرض.

في وقت صدور «الطوره» كان البغاء رسميا في مصر وكانت قضية إلغاءه مثارة وتفكر فيها وزارة الشؤون الاجتماعية. لذا تحذر مقالة «حول إلغاء البغاء» موقعة باسم «فودار» - فؤاد دويدار - من أن إلغاء البغاء التجاري يساعد على ظهور البغاء الفردي، رغم أن الكاتب يؤيد إلغاء البغاء لكنه يحذر من أن انتشار البغاء الفردي يؤدي إلى تفاقم الأمراض التناسلية^(١٧٢).

يناقش رمسيس يونان نفس الموضوع في طرح وجهة نظر متقدمة: «لفظ مومس لا يصح أن يطلق بحق إلا على المرأة المحترفة، وإلا فإننا سنضطر أن نطلقه على كثيرات من الملكات والأميرات والنبيلات في التاريخ القديم والحديث». موضحا أن «بائعات الحب جميعا يأتين من الطبقة الفقيرة، لأن أصل الداء هو الفقر.. لو بدأنا في محاربة الفقر بدلا من مطاردة المومسات وتعذيبهن، ولو أننا نجحنا حقا في محو هذا الفقر، لما بقيت بعد ذلك امرأة واحدة ترضى أن تباع حبها لمن شاء». أما عن مشدري الحب فسبب وجودهم «الحواجز التي يقيمها المجتمع المصري بين الرجل والمرأة.. والنظام المدني الحاضر وأسلوب الحياة فيه يضطر الفرد إلى كبت الكثير من عواطفه».

إذن.. يصرخ رمسيس يونان بالنيابة عن زملائه: «نحن لا نرى في البغاء إلا إفرازا قذرا لمجتمع مريض ملوث بالدماء»^(١٧٣).

هل الافتتاح هنا؟

ليس اليأس بأى حال وسطا
راكدا، حيث يطفو للأبد خيال
الضعفاء. فإن اليأس لا ينتظر، اليأس
جارف. اليأس يفتح الأبواب. اليأس
يصدع المدن. اليأس هو العاصفة التى
من ورائها تدبثق عوالم الخلاص
العظيمة.

جورج حنين

كان الفن التشكيلي أبرز المجالات التي نشطت فيها الحركة السريالية المصرية . فيه يختلط النظرى بالعملى . أو نجد تنظيراتهم مجالا حيا للتطبيق . وفيه احتكاك بالجمهور والتفاعل مع ريدو فعله .

التنظير نجده فى مقالات الفنانين والكتاب أعضاء الجماعة ، وبخاصة فى المجالات التى أصدروها أو شاركوا فى تحريرها ، مثلما نجده فى كتابات معارضهم . والتطبيق نجده فى المعارض الخمسة الجماعية التى أقاموها أو فى المعارض الفردية لأعضائها . وفى الحاليتين : التنظير - أو النقد - والممارسة العملية يصطدم القراء والمشاهدون بأراء وإبداعات جديدة غير مثبتة الصلة بما كان يجرى من زملائهم فى أوروبا .

كتب كامل التلمسانى مقالة «نحرفن حر» يبدأها بفقرة دالة من برنارد هولاندر : «كل راحة ونعمة فى الحياة الجديدة ولدت فى أذهان رجال شذوا عن العرف والمألوف المصطلح عليه ، وأوجدوا بالرغم من الاضطهاد والمعارضة ترتيبا جديدا أصلح للأشياء . ينسئ العالم عبء التقاليد المتوارثة ... لكنه يشيد هيكل الخلود لهادمى التقاليد الناجحين» .

يبدأ التلمسانى بالكاء على الأطلال . أى ذلك البؤس الذى يعيش فيه المجتمع الذى يفتر إلى أمور عديدة منها : «فن حر عميق» . الذى «يعبر بوضوح عن مركز الفرد وآماله وأحلامه وآلامه المادية والروحية» . وهو «مبنى على هيكل صلد من المعرفة الدقيقة بالحقيقة النفسية» ... وهو «ضرورى لكى تقترب نفسانيا من فهم حقيقة معضلات المجتمع البشرى وتطوراته النفسية» . هكذا يبدو كامل التلمسانى «طبيبا فنيا» ، كما لو كان يتحدث عن معادلات علمية . إلا أن هذا شأن التنظير الذى يبدو عادة أكثر تشددا من الممارسة . فالممارسة قانونها الذى لا يطأه التنظير ، وهو «قانون الممارسة» . إن المهم أن هذا الفن الحر ، يعبر عن رغباتنا وحقوقنا فى اللحم والخيال المنطلق المتحرر دون تقيد بالمكان أو بالزمن» . (١٧٤) .

كامل التلمساني يستخدم تعبير الفن للحر دلالة على الفن السريالي، كما استخدمه آخرون، ويوضح العلاقة بين هذا الفن للحر وأبحاث فرويد في التحليل النفسي. فقد قال فرويد بأن الفن مظهر تحويلي لمواقف الفنان وغمائزه، وتحليل إمكانيات الخيال عند الفنان واستغلاله لها. ويقرر التلمساني أن جماعة «السرياليزم» أول من أخذت باكتشافات فرويد فيما أنتجته، ويضرب مثلا بأعمال المصور السريالي «بول ديلفو».

هذا الفن للحر - يقول كامل التلمساني - «بعيد كل البعد عن الفنون التي عرفناها في الماضي، وذلك بسبب سيطرة الكنيسة»، إلا أنه يستثنى من فن الماضي اثنين: «بيرودي كوزيمو»، و«لو كاسي كارناخ». دون توضيح المقصود بالضبط من «فن الماضي»، لأن لهذا أثره في «الاستثناءات».

بعد هذا التوضيح العام - أو القاعدة - ينتقل كامل التلمساني للتطبيق على مصر. فيهاجم الجيل الأول والثاني من الفنانين المصريين الذي سافروا ليتلقوا الفن في أوروبا فوق كل منهم «موقف الضعيف المحترق أمام القوى السائدة». وأخذ الأول ينقل من الثاني صوره ويتقلده. «ثم عاد بعد سنين من ذل النسخ وهوان التقليد إلى بلده يرسم من مناظر مصر تلك التي أوحتها له السنوات الطويلة التي قضاه في النسخ والتقليد، سجين المتاحف والكنائس، حبيب الأكاديميات». ويصف هؤلاء بـ «العبيد من ناقل الصور الكنائسية».

إلا أنه يستثنى من هؤلاء «العبيد» المصور «راغب عياد» والنحات «مختار». هنا يدخل كامل التلمساني في شكل من أشكال تمصير السريالية. فهو يمدح يوسف العفيفي «لأنه نجح في تكوين المدرسة الجديدة من الفنانين الشباب الأحرار». ويمدح محمود سعيد وناجي لأنها «عصاميين لم يدخل ذل الأكاديميات في تكوينهما». رغم أنه يصنف محمود سعيد «من رجال المدرسة القديمة»، إلا أنه «الوحيد بينهم الذي استطاع أن يعبر عن داخلية نفسه بطريقة بها للكثير من الإحساس الصادق العميق والشعور المرفف والتأمل الدقيق في عالم قلبه ووجدانه وهو الوحيد الذي نجح لدرجة ما في خلق الجو الشعري في صوره... الجو الذي يتخلله نسيج من العتمة والظلام حالك الخطوط في ألوانه صاغها حسه من عواطفه التي وجدت في اللون والصورة من آمال حياتها وأمانيتها ما لم تجده في المجتمع تحت ظلم الوجود وقسوة الأوضاع... والكثير من صور سعيد يعالج الحلم بدرجة مخففة تقبلها التقاليد ولا يجد فيها الناس من الغضاضة شيئا كثيرا». هذه هي المعايير الفنية التي يحاكم بها كامل التلمساني الفنانين المصريين، وعندما يطبق هذه المعايير على لوحتين لمحمود سعيد - مع التحفظات التي ذكرها من قبل - هما «الدعوة إلى السفر» و «ذات الجدائل الذهبية» يجد فيهما «الصورة الثابتة لحياتنا الغريزية المكبوتة، الابتسامة التي تكهرب الجو الميتولوجي في هاتين

الصورتين، وتتكل في رفق بين (الشغاف الحبلى) التى تلمع من قطرات الندى التى حملت بها الفتاة ودعوة هذا الرقيق المجهول إلى سفر بعيد. هذا السفر الذى تسمع نداءه المرأة منذ زمن طويل وينتظره الرقيق المجهول منذ زمن أطول، هو حلم خالد من أحلام سعيد نفسه... إن هذه الصورة هى سعيد بلحمه ودمه، وهى أنت نفسك ونحن جميعا معك... فى كل صورة من صورته لا بد وأن ترى فيها شراعا أو دفة مركب يسير. إلى أين تسير كل هذه السفن ذات الشراع القوى المستدير الملىء بالهواء كأنه جزء من جسد امرأة، (١٧٥).

يسفر ما سبق عن سمات أسلوب كامل التلمسانى فى النقد التشكىلى باللغة العربية، إلا أننا سنتناول ذلك الجانب بالتفصيل فيما بعد. ومع ذلك فلم يصل محمود سعيد إلى الرضا الكامل عنه من كامل التلمسانى. لأن سعيد لم تتفادفه الحياة الصعبة ولم يترك برجه العاجى إلى العوالم المجهولة والرجوه النصبة. ولو أنه عالج هذه العوالم لأصاب من المجد فى عالمه الشئ الكثير. فهو أى محمود سعيد لا يقل مقدرة عن ليوناردو دافنشى ولا ينقص فى حسه ورقة شعوره عن بول ديلفوس.

عندما ينتقل كامل التلمسانى للحديث عن مختار يوضح معيارا آخر سرياليا فى الفن التشكىلى هو عدم التقيد بالقومية فى الفن. «أقوى ما أنتج هو تماثيله (القبيلة) و (رياح الخماسين) و (نحو الحبيب) لأنه ترك نفسه على سجيته وقل من غلواء التأثير المطلق بالفن الفرعونى. فتمثال (القبيلة) قطعة ناصعة فى فنه لا لأنه مصرى فى موضوعه أو محلى فى صياغته بل لأن فيه الشئ الكثير من الشعور بالمعاطفة الإنسانية» (١٧٦).

إن اللجوء إلى الماضى البعيد يعطى - طبقا لجورج حنين - تفهقاً وهروباً أمام «اللحظات التاريخية الممقوتة، التى نعيشها والتى «توحى لكل فرد رغبة شديدة للهروب منها، إن لم نخرج من هذا المأزق بطريق إنسانى لا بد لنا من «حاسة اليأس»، «ليس اليأس بأى حال وسطا راكدا، حيث يطفو للأبد خيال الضمضاء. فإن اليأس لا ينتظر. اليأس جارف. اليأس يقتحم الأبواب. اليأس يصدع المدن. اليأس هو العاصفة التى من ورائها تتبلق عوالم الخلاص العظيمة. عن طريق «حاسة اليأس» البناية هذه يؤكد جورج حنين أن السريالية «تشيد وسط التخريب». وللجماعات السريالية - وقتها - تواصل «جهادا لا هوادة فيه ضد التحفظ والرجعية بكل أشكالها.. وضد الخمد المنظم لجمعية الأذهان» (١٧٧).

حاول السرياليون المصريون ترجمة كل هذه الآراء النظرية عمليا من خلال المعارض الجماعية الخمسة ومعارض أخرى فردية.

أقيم المعرض الجماعى الأول فى فبراير ١٩٤٠ فى قاعة النيل بميدان سليمان باشا - طلعت حرب حاليا - بالقاهرة. وقد أطلقوا على المعارض الجماعية اسم «الفن المستقل» وذلك

النزما - بوجه ما - ببيان بريتون - تروتسكى وعنوانه «نحو فن حر مستقل»، كما نجد بعضهم يستخدم تعبير «الفن الحر» أيضا.

جاء المعرض الأول تعبيراً عن المصادفة «يجب أن تكون متبعاً لمقالات هائلة ضخمة تبحث على الذهول. وهى أيضا التى يحمل سرها الفنان الحر وحده». وعن «إعادة الحرية للخيال السجين وإعادة الرغبة بكل ما بها من قوة، وإعادة الجنون بقوته إلى الأشياء.. وكل هذا لا يسمى عملا سلبيا» (١٧٨).

لذا فقد صمموا صالات المعرض بأشكال جريئة وغريبة على الوسط التشكيلى فى مصر. أقاموا «حارة المعاملات السيئة»، يقف فى أولها «الشاعر القليل» من تصميم جورج حنين وهذه أول وآخر مرة يشترك فيها جورج حنين بعمل فنى. يميل عنق الشاعر القليل العاجى فى ألم قاتل نحو كتفه المنحدر الذى اختفى خلال طيات القماش. على جسده تناثرت المخلوقات الصغيرة المتعددة من البشر. وتناثرت فى جنبات الحارة «نماذج خشبية علت أجسادها الأحجار رمزا، ولكل رمز ما يصاحبه من صور وخيال، وعلى تلك الرموز تذببت التأثيرات النفسية التى أرادها من كون تلك المخلوقات» (١٧٩).

بعد أكثر من اثنتين وعشرين سنة من هذا المعرض يصفه معلقا بدر الدين أبو غازى: «كان هذا المعرض ثورة عارمة على النظام والجمال والمنطق. رأينا الرمال التى صاغت حبكة صباغ الكلاسيكية، وأحاطتها رومانسية ناجى بالمعابد وتماثيل الكباش تتحول رمسيس يونان إلى رمال عالم غريب، زرعت فيه النساء كالأشجار الجوفاء، والوجوه حطام بشرى كأنها مقاطع من أرض إلبوت الخراب. وشهدنا موضوع عروس الليل الذى اتخذه مختار ذريعة لإبداع جمال مصرى نابض بالحياة يتحول عند كامل التلمسانى إلى هياكل عظمية غريبة فى أعماق لا قرار لها.. كذلك أيضا كان احتجاج فؤاد كامل فى لوحاته الثورية. وكان ذلك الخليط من أسماء أجنبية وأسماء مصرية اختفت.. اجتمعوا حول هذه الفرعة ووجدوا عند ذات الجذائل لمحمود سعيد تلك الأنوثة الوحشية السافرة التى طالعوا ملامح منها فى لوحات بول ديلفو فجعلوا منها مركز إشعاع وسط أعماهم التى لم تغل من كثير من الافتعال» (١٨٠).

«كثير من الافتعال».. نعم قال ذلك آخرون أيضا. لكن هذا المعرض كان الإعلان الأول الكبير عن ثورة السرياليين المصريين على مجتمعهم ووسائله الفنية. يحمل من المضمون أهم بكثير من الشكل الذى اتخذه ذريعة أساسية للهجوم عليهم. وفيما يتطرق بالشكل نفسه فقد كانوا جميعا فى ذلك الوقت تحت عمر الثلاثين وكان عدد كبير منهم تحت

الخامسة والعشرين، وكان أمامهم الوقت للنصح الشكلى، وقد حدث وأصبح رمسيس يونان وفؤاد كامل أساتذته ورواداً لأجيال تالية من الفنانين التشكيليين المصريين.

نجح المعرض الأول فى إثارة ضجة كبرى. فقد بلغت اللدعات التى وزعت حوالى ١٠ آلاف دعوة كما نشر ذات مرة وإن كنت أشك فى هذا الرقم. وكانت النشرات توزع داخل هذا المعرض والمعارض التالية بأعداد كبيرة لاجتذاب أكبر عدد ممكن من الشباب المثقف. ونشر رمسيس يونان فى إحدى تلك النشرات الجزء الأكبر من ترجمته لـ «فصل فى الجحيم، لرامبو، وكان عنوان هذه النشرة «مازلنا فى المصمعة».

صمم المعرض الثانى - فى العام التالى - على هيئة ممر غامض فى مبنى ضخم يتم تشطيبه بالطلاء. تتأثرت هنا وهناك أوان مطلية بالجير توضح أن العمل توقف فى المكان منذ ساعات. أباد سوداء متمسرة على الحوائط تشير إلى باب مفتوح يفر منه لهاث شديد لموسيقى من القم. فى الداخل أزواج ترقص. كان للزوار يدورون وقت الافتتاح فى أنحاء المعرض ويسألون: هل الافتتاح هنا؟

يصف جون باستيا المعرض: «مناهة نريد أن نعرف نهايتها» (١٨١). بينما وصفه رسام بريطانى اسمه «تراكير»: «كانت اللوحات معلقة على حوائط منتصبة بطريقة مريكة». «هنا وهناك علفت زينات من شرائط لصق سوداء. وبعض الصور علفت بمشابك غسيل على حبل مشنقة». وهذا الرسام البريطانى هو أطرف من وصف المعرض، فيضيف فى تهكم: «هنا وهناك رأيت خليطاً من صور وصحف مقطعة فى تصميمات لا معنى لها. على الأقل بالنسبة لمتدئ مثلى ومثللك.. هناك بعض رسوم صيانية للأنمة عابدة شحانة، على حوائط اللتيه تدلت أفنمة مضحكة نفذها أبو خليل لطفى. مشاركات رمسيس يونان عبارة عن مجموعة من أجزاء تشرىحية تشبه الهراوات. عندما رأيت قماشاً نظيفاً وقصاصة ورق معلقة فى مسمار قلت لمرافقى أن هذا نحت بارز لكلب يطارد حصاناً، وقد أعجبوا بمعقولية هذا العنوان». ويتصور هذا الرسام أنه لو أعطيت خامات وموارد أولية لازمة لصنع سيارة إلى هؤلاء الفنانين السرياليين فسوف يعرون الأسلاك الداخلية ويضعون الإطارات وجهاز التبريد فوق سطحها، ويضعون الوسائد على الأكس ويرى أن هذا «سيكون ملائماً تماماً للوحاتهم» (١٨٢).

وهكذا فالهجوم على المغامرة السريالية لا يأتى فقط من المصريين المباعطين بها، وإنما أيضاً من هؤلاء الأجانب الذين نبتت الحركة الحديثة فى أرضهم، وبالأخص فنانين منهم. فقد كال جون باستيا النوع السيلة على المشتركين فى المعرض الثانى وحكم عليهم

بأنهم لم يأخذوا المعرض بجدية على الرغم من التعب والقلق الذى عاناه منشطاه: سانتينى وجورج حنين. بينما وقف فنانون وكتاب آخرون - مصريون ولكن قلة - بجانب المغامرة. كتب محمد صادق: «إن الافتتاح كان ناجحا بشكل مرضى، بحيث نعتبر أن الجمهور القاهرى اهتم بهذا المعرض وهو الذى تعود على الفن الأكاديمى الأكثر اصطناعا، لذا يجب أن نهئى بحرارة الأستاذ جورج حنين منشط هذه الجماعة من الشباب» (١٨٣).

شارك فى المعرضين الأول والثانى جورج حنين ورمسيس يونان وكامل التلمسانى وفؤاد كامل وعائدة شحاتة وصديق محمد من المصريين وانجيلودى ريز من الأجانب، بالإضافة إلى مشاركة محمود سعيد كضيف شرف من جيل الرواد نظرا للاعتبارات التى أوضحتها كامل التلمسانى من قبل. فى المعرض الثانى زاد عدد المشتركين. فضلا عن الذين اشتركوا فى المعرض الأول نجد ازدياد عدد الفنانين الأجانب والمتصرين - وسوف نعود إليهم مرة أخرى - مثل ريمون ابتر، لوران مارسيل سالينا، اريك دى نيمش، الآنسات: آن وليامز، توباليان، بهمان، مدام ايمى نمر، هاسيا. وياروخ، محمد أبو، وأبو خليل لطفى الفنان المصرى. وقد ضم المعرض الثانى لأول مرة قسما للتصوير الفوتوغرافى.

جاء المعرض الثانى فرصة أخرى لتأكيد الأسس التى تعمل عليها جماعة الفن والحرية، وقد تضمن كتالوج هذا المعرض بيان «الفن الحر فى مصر، جاء فيه أن هناك أسسا ثلاثة لكى يقوم الفن الحر برسائله فى مصر، هى: الرد على موجة التصوير الكلاسيكى المحافظ، إثارة التمتع فى أذهان الجماهير لأنه كثيرا ما يكون مقدمة لإنارة الوعي النفسى، وربط نشاط الفنانين الشبان فى مصر بالفن الحديث.

من أجل تحقيق هذه الأهداف استمرت جماعة الفن والحرية فى إقامة المعارض الجماعية «للفن المستقل»، فأقامت المعرض الثالث فى فندق الكونتنتال بالعاصمة من يوم الخميس ٢١ حتى السبت ٣٠ مايو ١٩٤٢ بهذه المناسبة يكتب جورج حنين مقالا موقعا بالحرفين الأولين من اسمه بعنوان «رسالة الفن الحر»، نفهم منه أن جورج حنين يرى جماعة الفن والحرية التى قامت بها «طليعة شبابنا الفنى، إحدى الجماعات التى تكونت «فيما بقى من البلاد الآمنة»، لإحياء ما قتل فى البلاد الأولى بفعل الأيدي الفاشية. ويقصد بالبلاد الأولى البلاد التى أضررت من للنظم الرجعية فى أوروبا وعلى رأسها النازية الألمانية التى سددت ضربة إلى «عناصر الفن المتجدد»، لأن «سياسة الفاشية معارضة - بطبيعة أغراضها - لكل خيال ولكل حلم ولكل مزاح ولكل صراحة، كان رد الفعل على هذه النظم وتلك السياسة نشوء «تيار نفسى شديد منشط يغمر فنانى العالم المتضامنين مع إخوانهم الذين أصابتهم سياسة الفاشية. وكان لهذا التيار أثر مكهرب: فمن كان قد كف منهم عن العمل عاد

إلى جهوده بنشاط أعظم. ومن أوقف بحثه الشخصى وقنع من الفن بما وصل إليه، بحث من جديد واستأنف طوافه المنتج. ومن ضاعت ثقته فى رسالة الفن الاجتماعية رجعت إليه قوية مدعمة، (١٨٤).

عادت صور محمود سعيد للظهور فى معارض الجماعة، بالإضافة إلى اشتراك راتب صديق وأبو خليل لطفى وأعضاء الجماعة من الفنانين التشكيليين. نشرت المجلة الجديدة قبل افتتاح المعرض الثالث الجماعى تقول «إن لهذا المعرض قيمة استثنائية، إنه سيشمل لأول مرة أعمال بعض كبار فناني سوريا ولبنان، وهذه ظاهرة جديدة سارة لارتباط فناني البلدين للشقيقتين وأنا نحمد لهؤلاء كريم اتجاههم نحو أصدقائهم فى مصر، (١٨٥). وهذه أول إشارة إلى اشتراك فنانين عرب، تحقيقا لما أعلنته من أهداف.

وصفت جريدة «البراع» العمالية هذا المعرض: «فى المعرض الحالى للجماعة رسوم زيتية ومائية وشمسية مركبة وتماثيل وأقنعة (ماسك) تنطق عن هذه الروح التى تعتمد فى معظمها على مذهبي فرويد وماركس فى التحليل النفسانى والاقتصادى. وموضوعات هذه المدرسة فى الغالب الطبقات العاملة أو من يسمون «بالصعاليك» ويتعد تلامذة هذه المدرسة عن موضوعات الطبقات الخاصة بمقاصفها الفاخرة وترفها ويدخها. ومن أروع ما عرض فى المعرض الحالى صورة لكتاسين يتناولان طعامهما فى انزواء ولكن الرسم بألوانه القائمة استطاع أن يبرز قوة العزيمة الكامنة فى جسام هؤلاء الناس وقلوبهم. وفى زاوية أخرى من المعرض نجد صورة رائعة حقاً لفتاة قد حاصرتها الأوضاع الاجتماعية فهشت صدرها نهشاً، وطوقت ساقها فأهاضتها حتى بدت الفتاة ضامرة الذراعين مهزولة الوجه والجسم» (١٨٦).

فى يوم الجمعة ١٢ مايو ١٩٤٤، افتتحت جماعة الفن والحرية معرضها الجماعى الرابع «للفن المستقل» فى صالة للطعام بمدرسة اللبسيه فرانسيز. بشارع الحواياتى بالقاهرة. استمر المعرض حتى ٢٢ مايو وضم ١٥٠ عملاً فنياً بين تصوير ونحت وتصوير فوتوغرافى. كانت إقامة المعرض فى صالة للطعام مشكلة نجحت الجماعة فى حلها بلطف وذوق ودعابة أيضاً.

يعلق ريتشارد موصيرى ناقد جريدة البروجريه لجبسيان على هذا المعرض قائلاً إنه يجب الإشادة بهؤلاء الشبان الذين استطاعوا الوصول إلى إقامة المعرض الرابع رغم كل الصعوبات، وعدم الرعاية التى واجهتهم، كما أن الدرس المثير للإعجاب هو أنهم استطاعوا تقديم هذا المعرض بإرادتهم القوية فقط.

يلاحظ موصيرى أن اسم محمود سعيد يبرز فى هذا المعرض بلوحتين له، فيتساءل: هل يشترك محمود سعيد فى المعرض من أجل دعم زملائه الشباب باسمه وموهبته، أم أنه ترك نفسه يختبر بسخاء معرفة كل الناس به؟ هذا الفنان الذى لا يتوقف عن إثارتنا بتكويناته المبهجة وتميز أسلوبه وتلويحه الخاص، (١٨٧).

اشترك فى المعرض الرابع اسم جديد هو سند بسطا الذى عرض لوحتين «مجردتين من الرقة»، واشترك من أعضاء الجماعة المصريين: فتحى البكرى بخياله الخصب وفواد كامل الذى يمزج ألوانه الغنية بمفهوم معزق عن التكوين، وسمير رافع اشترك ببعض اللوحات المرسومة بالقلم الرصاص ذات تكوينات حادة ورأسخة، وسعد الخادم، وراتب صديق.

واشترك من الأعضاء الأجانب: انجيلودى ريز، سوزى جرين، ارت توبالين، واشترك فى التصوير الفوتوغرافى فى ايدابل ومدام هاسيا والأخوان سرى.

نلاحظ أيضا أنه ليس جميع من اشترك فى هذا المعرض كانوا بالضرورة سرياليين، فالذى جمع المشتركين هو الإيمان وممارسة روح الحرية والتجديد فى الفن، ونلاحظ فى هذا المعرض بالذات اشترك يوسف عفيفى وحسين يوسف أمين وهما من أساتذة جيل الفن والحرية.

كان من السهل على من يدخل المعرض الخامس «الفن المستقل»، أن يشعر بأنه المعرض الأخير، فقد جاء أكثر بساطة وأقل غرابة من المعارض السابقة، حتى أنهم زينوا المناضد بمفارش أسبانية ونباتات جهنمية بطريقة رزينة. وبالفعل فإنهم لم يقيموا معرضا جماعيا آخر بعد هذا المعرض، وكان ذلك إيذانا بانتهاء «العصر الذهبى» لجماعة الفن والحرية السريالية المصرية. بل إنهم كانوا مهددين بعدم إقامة هذا المعرض نفسه بسبب عدم وجود قاعة له لولا جهد الأستاذ «جوسار» الفرنسى الذى نجح فى توفير نفس قاعة الطعام التى أقاموا فيها معرضهم السابق فى مدرسة الليسيه فرانسيى فى شارع الحواياتى - يوسف الجندى حاليا - فى باب اللوق.

افتتح المعرض الجماعى الخامس «الفن المستقل»، فى يوم الأربعاء ٣٠ مايو ١٩٤٥، واستمر حتى ٩ يونيو. اشترك فيه ثلاثون فنانا بأعمال يصفها ريتشارد موصيرى نافذ جريدة البروجريه اجبسيان بأنها «كانت فى مجملها متجانسة ومنسجمة، تسيطر عليها الطليعية مع استبعاد كل أنواع الأكاديمية. لكن المنظمين فاجأونا بعرض بعض الأعمال التى تبث على الحزن.. تلتقى فى المعرض اتجاهات أكثر تنوعا وأكثر تصفية وأكثر سذاجة أيضا» (١٨٨).

بل يصل الناقد إلى درجة مهاجمة المعرض بأنه لا تتوفر فيه الشروط الأولية لمعرض يريد أن يعيش ويفرض نفسه .

من بين الأسماء الجديدة التي اشتركت في هذا المعرض من المصريين هناك: إبراهيم مسعود ولطفى زكى وكمال يوسف وعزيز رياض . ومن الأجانب: ادوين جاليجان وروبير ميدلى، وكينيث وود، وباج . وقد لاحظنا أنه في كل معرض هناك أسماء جديدة تشترك مما يدل على أن معارض الفن والحرية كانت فرصا لتقديم فنانين جدد إلى الحياة التشكيلية في مصر . كما نلاحظ حرص الجماعة على تخصيص جانب للتصوير الفوتوغرافى فى وقت لم يكن فيه التصوير الفوتوغرافى متقدما من الناحية التكنولوجية مثلما هو الآن، وقد برز فى هذا الجانب مصريون مثل خورشيد ووديد سرى بالإضافة إلى ايدابل، وايداكار، وهاسيا .

ما أجمل هذا الركن

لم تفرق جماعة الفن والحرية بين مصريين وأجانب أو متصرين، ولا بين مسلمين ومسيحيين أو يهود. كان الأساس في الانتماء لها هو الانتماء إلى روحها وأفكارها. بل إنها كجماعة سريلية كانت عالمية المنظور. وقد شارك الأعضاء الأجانب أو المتمصرين بدور كبير في نشاط الجماعة بحكم اطلاعهم على تيارات الفن الحديث في الخارج. لذا فمن الإنصاف أن نتحدث عنهم ولو بمرور سريع، إذ أن الحديث عنهم بالتفصيل يحتاج إلى بحث مستقل. ثم نتوقف بعد ذلك عند الأعمدة الثلاثة للفن التشكيلي السريالي في مصر: رمسيس يونان، فؤاد كامل، وكامل التلمساني.

اريك دى نيمش:

يصفه الناقد الفنان محمد صادق بأنه فنان معروف في أوروبا، لقي نجاحا كبيرا في باريس، يتميز أسلوبه بقوة التعبير والصرامة، ونقاء خطه المرسوم بثقة واضحة، وبساطة ألوانه. تتمتع لوحاته بتوازن وتناغم في التكوين. داخل هذا الأسلوب الكلاسيكي دفع دى نيمش بغربة عميقة غير باردة، ويمتلك حرية تفر من الواقع (١٨٩). بينما يرى ايدمون ميلر أنه مزخرف أكثر منه مصور. يرسم بعناية فائقة ثم يلون ما يرسمه. «كل مرة يحاول فيها التصوير يفشل، الدليل على ذلك لوحته (طيف بسيط). أما استعاراته فهي موحية جدا» (١٩٠).

له لوحة «قصر اوترانت»: بيت غامض. شبح. امرأة مجنونة. سلم ملوث بالدماء. لون دموي يشمل اللوحة يجعلنا نعيش كل مرعبات هذه الرواية. لوحته «الأرملة»: صورة لشكل أنثوي ينوح فوق رمز لعضو جنسي مذكر في حالة هياج كامل. في لوحته «فينوس»، نشعر أن الجمال ليس إلا قناعا راعيا بالفعل.

بشكل عام، تتداخل في لوحاته الرقة مع القوة، الألوان الأكثر ثراء مع الأكثر ضبابية.

ريمون ابتر:

عندما اشترك ريمون ابتر في المعرض الثاني للجماعة كان عمره لم يتجاوز العشرين عاما. بل لقد بدأ الرسم قبل ثلاثة شهور فقط من إقامة المعرض. ومع ذلك برزت موهبته من اللحظات الأولى، وتبدت لديه حساسية خاصة للألوان. وإن كانت أعماله الأولى لا تخلو من سذاجة وتحريف اعتباطي. علق الناقد «جون باستيا» على اشتراكه في المعرض قائلا: «نعتقد جيدا أنه يمكننا أن ننسب إليه لقب مصور بعد عشاء» (١١). كتب ريمون ابتر في كتالوج هذا المعرض الثاني: «إنني أرسم لأنني أكون دائما في حالة نوم من الساعة للثانية حتى الرابعة. والرسم هو الوسيلة الوحيدة التي توقظني».

يقول عنه الفنان التشكيلي الكبير حامد عبد الله إنه ذهب إلى الفنان الفرنسي المشهور ليجيه والتقى عنده بالرسم اليوناني المولود في الإسكندرية قسطنطين ماكريس ونشأت بينهما صداقة. وقد هاجر من مصر بعد ثورة ١٩٥٢، ولكن قبل هجرته أقام عدة معارض فنية منها المعرض الذي أقامه في جاليري علاء الدين بشارع قصر النيل عام ١٩٤٨.

كتب ميشيل سوفور عن ابتر في قاموس الفن التجريدي إنه دخل كلية الفنون الجميلة في باريس لكنه لم يستمر بها. وقد بدأ التحول إلى التجريد عام ١٩٥٢ تحت تأثير الفنان مالفيتش. كما أقام عدة معارض في فرنسا ويوغسلافيا وقنزويلا. وكان يعتقد في ذلك الوقت أنه الوحيد غير الشخصي في مصر. وقد توفي منذ بضعة سنوات.

حزقيال باروخ:

مصور ولد في الإسكندرية. ذكر عنه صديقه إدوار ليفي أنه يحب الموسيقى الكلاسيكية، وأم كلثوم، وفتحية أحمد، وديستوفسكي وبول إيلوار. تأثر بالفنان الفرنسي جومبير. مثله مثل معظم الأعضاء الأجانب والمتمصرين في الجماعة هاجر إلى فرنسا ونحو إلى التجريد.

كتب جورج حنين مقالة بعنوان «حول باروخ» بمناسبة معرضه الذي أقامه في بداية عام ١٩٤٥، عبر فيها بأسلوب سريالي عن المرحلة السيريالية في أعمال باروخ. يقول جورج حنين: «واصل باروخ غزو وسائل تعبيره الحالية - داخل نفسه أولا - عن طريق تنقية مستمرة لرويته الأولية. ترسم أعماله مسارا من تلك المسارات التي يضرب فيها نقاء الأوكسجين المتصاعد الدم الأكثر سرعة وصلابة». يتوقف جورج حنين عند لوحات باروخ في الطبيعة

الصامته ويصفها بالنجاح المشجع . ووصل باروخ فى هذه اللوحات إلى عناصر تميل إلى أقصى حرية واستقلال فى تنسيق اللوحة وذلك عن طريق إرسال متعذر كيته اللون مصطفى، وعن طريق الدخول فى مناقشة مع الحياة الهادئة فى الخارج . إنه فى ذلك مثل قليل من الفنانين الذى ينسق لوحاتهم بؤد أملين فى وحدة تبدو من أكثر جوانب الغامة سرية . من هذه التكوينات المضمومة كما لو كانت متعاقبة ، يطلق تحد ينفجر فى كل قيمة مجمدة وفى كل حياة راكدة . من الصعب تصديق أن هذا النظام التشكلى الصارم الذى يلتزم به الفنان (ونحن) هو مبدع بهجة (١٩٢) .

ينهى جورج حنين مقالته حول باروخ قائلا : إنه إنسان يرسم بكل قواه . إنه قادر اليوم على السيطرة على التأثيرات التى ينتقده البعض بالاستسلام لها . إن الفن بالنسبة له ليس لسانا ميتا .

السيدة بن بهمان :

كانت زوجة طبيب نفسى ، كما كانت مسئولة عن تنظيم المعرض السنوى لتادى سيدات القاهرة . ترى أن دكل الموضوعات موجودة فى الطبيعة ، وتفضيل رسم موضوع ما عن موضوع آخر هو بالفعل عمل فلسفى . يصف ريتشارد موصيرى تصوير مدام بهمان بأنه «تعبير شخصى جدا على وجه الخصوص تعجبنا ملاحظة الاستقلال والميل الواضح للتبسيط والنظام فى أعمالها ، مما يعطيها نوعا من التعاطف والواقعية التى تشوش على النظرة الأولى ، لكن عندما ندرث نجد أنها مؤثرة . هذه الفنانة تسيطر على فن مناسب لها . إن كوزو يقول (ما يهمنى فى اللوحة قبل كل شىء هى الكتل وشخصية اللوحة) ومن شاهد لوحات مدام بهمان يجد فيها كل هذه الخواص . إنها تهمل كل تشابه لكى تؤكد على شخصية موضوعاتها سواء فى الوجوه أو المناظر الطبيعية . وجه بوبه الذى رسمته هو انطباع حول بوب أكثر منه وجه هذا الجندى . وهى لم تخش اقتلاع أزرار بدلتة الرسمية لكى تلصقها على لوحاتها . وفى لوحاتها «عمق البحر ، ثراء فى القيم والألوان الممزوجة» (١٩٣) .

لها لوحة عن «الكوافير» تبرز فيه شخصية كاريكاتورية لحلاق السيدات ، على وجهه ضحكة مصطنعة ، شاربه مرسوم بعناية ، شعره معقوف على صدغه . لها لوحة أخرى عن «القديس بطرس» تخيلته فيها بلحية زرقاء كالعقد وعين شهوانية .

لوران - مارسيل - سالياناس :

عندما قالوا لسالياناس : أنا أرسم إذن فأنا موجود ، رد بالحكاية التالية : مر دكورو ، أمام لوحة «لكورييه» تمثل ركنا فى غابة ، فقال كورو ما أجمل التبرز فى هذا الركن !

كان عمر ساليнас عندما اشترك فى المعرض الثانى للفن المستقل سبعة وعشرين عاما لذلك وصفوه «بالمعجزة» كان فى تلك الفترة يعتمد على الكولاج ذى الاستلهام التكعيبيى . من لوحاته «فينوس الأولى» حيث تخرج ثقيلة وشهوانية فى جلدها الوردى، مثل عشب مائى تحول إلى امرأة . ويرى محمد صادق أن ساليнас ضل الطريق وأصبح مصورا بينما كان من المفروض أن يتخصص فى «الأفيس» أو لوحات الإعلانات (١٩٤).

إيمى نمر:

كريمة الدكتور فارس نمر عضو مجلس الشيوخ وصاحب جريدتى المقتطف والمقطم فى الثلاثينيات وقد تزوجت فى فبراير ١٩٣١ من «سمارت» السكرتير الشرقى الأول فى دار المندوب السامى البريطانى فى مصر . لها رسوم بالقلم الرصاص . كانت تميل إلى تصوير شخوص تبدو مصابة بفقر دم . من لوحاتها «دراسة تحت الماء» تدرس فيها هيكل عظمى تغمره الأسماك بيروية وهدوء . و «بورترية لإنسان أصم» يبدو فيه اهتمام خاص بالتفاصيل . ودلم طفل، التى تتمتع بالبساطة .

توياليان :

رسامة أرمنية اشتركت أيضا فى معارض صالون القاهرة ونادى سيدات القاهرة . متأثرة فى أعمالها بالتعبيرية الألمانية . تعتمد على الهندسة فى تكوين لوحاتها، ومنها تتبع موسيقى خاصة يسود فيها الأزرق والأخضر والأصفر . يقول عنها إيدمون ميللر إنها استطاعت ترجمة صوت الكمان بشكل مرئى .

هاشيا

كانت من النساء الأوائل اللاتى مارسن - وعرضن - أعمالهن فى التصوير الفوتوغرافى فى مصر . كانت تعتمد على التوليف فى الصورة أو على التأثيرات المعملية مثلما نجد فى صورتها «العب مع المعخ» . بينما نجد فى صور أخرى إبرازا لجمال واقعى مثلما فى صورتها «فتاة» . وقد صورت كتاب الرسام الفرنسى التكعيبي أندريه لوت عن مصر .

رسمه لا يعرف الراحة

بدأت المرحلة السريالية عند رمسيس يونان وهو طالب في مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة، وتعمقت بعرفه على جورج حنين في جماعة «المحاولين». استمرت تلك المرحلة حتى عام ١٩٤٧، تلتها فترة شبه صامتة استغرقت حوالي ١٠ سنوات، وهي الفترة التي هاجر فيها إلى فرنسا، رغم اشتراكه في بعض المعارض خارج مصر.

بعد عودته إلى مصر بدأ مرحلة أخرى تحول فيها إلى التجديد، دشنها بمعرض جماعي تحت عنوان «نحو المجهول» أقيم عام ١٩٥٨، وكرسها بعد ذلك في كتالوج جماعي أيضا بعنوان «المجهول لا يزال، وزع في العام التالي.

كان من الممكن خلال مرحلة رمسيس يونان السريالية التنبؤ بانتهائه في التجريد. فمن خصائص لوحات تلك المرحلة وجود عدة صلات بينها وبين النحت، ملخصا اهتمامه بالكتلة والفراغ داخل تكوين اللوحة، وتفصيلها باختصار هو:

١٠ - الإحساس الحي بالجسد البشري. مع كل التحريفات في هذا الجسد، الذي يتولى ألما أو شبقا، والغنى يموت، أو يعلق من أطرافه، أو يأخذ تكوين الحجر. في الجسد مركز تعبير للوحة.

٢ - اهتمام الفنان بالفراغ في اللوحة. الفراغ الذي يبرز الكائنات، ويبرز على الأخص صممتها. مثلما يبرز الفراغ في لوحات عدد من الفنانين السرياليين، أبرزهم جورجيو دي كيركو. حتى يمكن أن نطلق على هذا الفراغ «فراغ سريالي».

٣ - اهتمام رمسيس يونان بالتعليل الصارم. وربما يعود ذلك إلى ثقافته وعقله الناقد، فهو شخصياته نفسها كما لو كانت خاضعة لفلسفة معينة. أحيانا تظف وجوهه الرخامية

ملاح من صمم قط. لكن هذه الوجوه الرخامية اختفت في بداية مرحلته الجديدة التجريدية وكان من الطبيعي - والأمر كذلك - أن يحل محلها الرخام نفسه، أو شيء شبيهه. فقد اشتغل في تلك المرحلة الأخيرة على شكل الحصى، أو الظلم.

لقد تأثر رمسيس يونان بالتحفات الانجليزى الكبير هنرى مور، وكتب عنه عدة مقالات. يستند بدر الدين أبو غازى إلى ترجمة رمسيس لفقرات يؤكد فيها هنرى مور أهمية عناصر التصميم المجردة وامتزاجها مع العناصر الإنسانية والنفسية، ليقرر أبو غازى: «هذا يفسر اتجاه رمسيس في مرحلته السريالية إلى احترام التصميم والبناء وتعبيره عن حقيقة خاصة، عن رؤيا معزلة داخل أعماقه، وهو يفسر أيضا عزوفه عن أوتوماتية التعبير عند طائفة من السرياليين. فهو لم يعالج الرسوم التلقائية إلا لماما. وكذلك لم يقع بهذه الخزعبلات السريالية التي تعتمد إلى الإثارة عن طريق تجميع أشياء غريبة متناقضة في مظاهر ومجالات غريبة عن واقعها وحقيقتها. ضمن هذه الناحية هو أقرب إلى الفنان السريالى ماكس إرنست. إبداعه ليس مجرد التفتن أو الابتكار وإنما هو ثمرة رؤى تراوده يضاف إليها فكر يفوس في بواطن الأشياء» (١٩٥).

إن «اهتمام رمسيس يونان بعناصر التصميم المجردة وامتزاجها مع العناصر النفسية والإنسانية، هي نفس الملاحظة التي عبر عنها كامل التلمسانى - قبل أبو غازى بنحو عشرين سنة - عندما علق على لوحات رمسيس يونان التي اشترك بها في المعرض الجماعى الأول «للفن المستقل» قائلا: «إنها فن ثقافى من الطراز الأول، تقوم فيه القوى العقلية المفكرة بتصويب كبير، كما تشترك فيه الرغبات المتنوعة لفزعات العقل الباطن المتجرده» (١٩٦).

هناك أمثلة عديدة على تلك الخصائص النحتية والتجريدية في لوحات رمسيس يونان السريالية. منها لوحة من عام ١٩٤٤ تبدو فيها أنثى متكلبة تذكرنا بأنثى هنرى مور حيث تتثنى الساقان والذراعان في انسجام. ولوحة «دون كيشوت» المشهورة التي عرضها لأول مرة في المعرض الجماعى الثانى «للفن المستقل». للأسف لا نعرف مصير هذه اللوحات، حيث ينجلى فيها «عمق الفراغ» في أعمال رمسيس يونان.

في هذه اللوحة يترجم الفنان بأسلوب مهجور في فن الحفر «الجرافيك» المرارة الطويلة في حكاية هذا الشريف الأندلسى «دون كيخوته». نلاحظ فيها احساساً رائعاً بالمنحنيات، وسخرية لاذعة، وتصورات لا تنقصها القوة. كما نلمس رغبة الأشكال للتوثب والانطلاق، لكنها عاجزة عن إتمام الدورة. تبدو للقلم البعيدة في اللوحة «كالشبح أمام حصان دون كيشوت الهزيل. بينما الطريق يبدو مسدودا. يبرز من بين ثناياه وجه جون زويانزا البائس العليل، وكأنه مفكر إغريقى هرم. في حين تمتلئ المساحة كلها بصخور جافة نائكة» (١٩٧).

وقد اشترك رمسيس في نص المعرض الثاني بلوحات «الحجاب المدلى»، «لعبة الداخل»، و«الطفلان»، وهي دراسة يقطعة ومؤثرة مرسومة بلون ذهبي لامع بشكل عام. يجيد فيها رمسيس يونان الاستخدام الدرامي للضوء والظل، ويبدو لديه إحساس «بالمؤثرات الخفية» في التكوين.

إن، فرمسيس يونان متميز وسط السرياليين. يعود هذا التميز إلى امتزاج موهبته بثقافته، ومعرفته الوثيقة بتاريخ وعلامات الفن التشكيلي على مر العصور، وبخاصة في الفن الحديث. هذه المعرفة التي تظهر في رمسيس يونان الناقد الفنى. «لقد أطلعته (حمزة كار) أستاذه في الفنون الجميلة على عالم سيزان وأنطلقت تطلعاته الشخصية بين كتابات أوزنفات وأعمال هنرى مور. وهو فى هذه الفترة يلتهم كتابات اندريه بریتون الذى أسلمت السريالية إليه زعامتها. ويغوص فى نظريات فرويد، ويقرأ أراجون وإيلوار، وكل الكتاب والمفكرين الثوار. فنستقر النزعة فى نفسه على أسس فكرية ونظرية، (١٩٨).

إلا أنه يتفق مع السرياليين فى سيادة الاتجاه إلى التعبير المأساوى، حتى عندما ركز اهتمامه على «جسيم رامبو، ووجود كامى دوما كان غريباً أن يترجم لهما حين أخرج لوحاته (الطبيعة تنادى الفراغ) و (قبولة) وغيرهما.

رغم سيادة الاتجاه المأساوى من حيث التعبير، وحرص رمسيس يونان على البناء والتصميم العام وعنايته التى قد تصدم المشاهد بأصغر التفاصيل، والاستكشاف البطئ الحذر لحبكة الألوان حتى لو كانت مجرد سبيكة من البياض والسواد، من حيث التشكيل، رغم كل هذا يظل التعبير النهائى والعام لديه تشكيميا وليس أدبيا.

إن رمسيس يونان مصور بكل معنى الكلمة. «يرسم أعصابا متوترة إلى درجة التقطع، إلى درجة استدعاء القطع. رسمه لا يعرف الراحة، ولا التوقف، ولا التراخي، (١٩٩). يحرص رمسيس يونان على «تطوير المتطلبات التشكيلية للفن ضمن ميثاق فيزيقية قهرية بالنسبة له. لا تحول هذه المتطلبات إلا صدفه العمل، وليس جوهره أوحقيقته طالما يسارع الفنان بالاستجابة لشروط التوازن والكتلة».

نجد فى أعماله الأكثر شجاعة تحكما جماليا يأتى من دراساته السابقة. وتحقق حساسيته التشكيلية نوعا من التوازن الصحى.

يساعد تلويحه الساخن والدقيق على إبراز العنف الموجود فى بعض لوحاته، بينما تمتلك لوحات أخرى جمالا يستدعى الجمال المؤثر الذى يعطيه الزمامون الصينيون القدماء إلى وحوشهم (٢٠٠).

للأسف، استغرق كثير من كتبوا عن المرحلة السريالية عند رمسيس يونان في الوصف الخارجى للوحاته، مما جعلهم ينزلقون إلى التركيز بسطحية على الرمز الأدبى ، أو كما قالو: التعبير عن الجوع أو الجنس أو المعاناة منهما. هناك مئات من المصورين عبروا عن تلك الأزمت الخالدة لكننا نعلم رمسيس يونان حينما لا نرى فى لوحاته السريالية إلا مجرد التعبير عن أزمة جنس أو جوع. إن الرمز عارض، أما التكوين والأسلوب فباقيان بقاء الفن. وهما اللذان يكسبان قيمة فنية بينما يخزن الرمز كثرة خارجية لهما.

أذكر هنا مثلين للناقدين صبحى الشارونى ومحمد شفيق. يقول صبحى الشارونى - رغم أنه من أفضل من كتبوا فى مصر عن السريالية من الكتاب المعاصرين - فى تلك الفترة كانت لوحات رمسيس يونان ورسومه من خلال ألوان بنية داكنة أشكالا غريبة تصدم المتفرج. وتدور حول الجوع والجنس. فمثلا نجده فى إحدى لوحاته يرسم طبقا عليه ثدى امرأة. وفى أخرى نرى شجرة تثمر عيونا ونهورا وأفخاذا وفى لوحته (العشق المفترس) التى رسمها عام ١٩٤١ يتجلى اهتمامه بالتعبير عن أعماق للعقل الباطن والصراع الذى يحتمل هناك حول الجنس (٢٠١). نفس التعبير يكتبه محمد شفيق بأسلوب أكثر مجازا: «فى هذه المرحلة، نشاهد مظاهر فن تصويرى مشحون بدراما فاجعة يخطط فيه الحلم بالواقع، ويقوده خيال محموم تتصارع فيه شتى الرؤى. تبرز فيه وجوه عرقى تتدلج فيها إنسانية مرعبة، تنادى فى يأس من ينقذها. وأيد تلف حول الأجساد تعتصر رحيقها، كالأنفاس المفترسة. ونساء عاريات فى أجسادهن قصوة وتشنج حيوانى. وأشجار تثبت فى صحراء قاحلة ذات نهود. وقبضات معروفة تمتصها الرمال، النسوة عجائز يلبسن (اليشمك)، فى اختناق الموت الأخير. وكانت أبرز أعمال هذه المرحلة لوحتى (على سطح الرمال) ١٩٣٩ و (العشق المفترس) ١٩٤٠، (٢٠٢).

وعندما يتناول نفس الكاتب لوحة أخرى من لوحات رمسيس يونان السريالية يصفها أيضا بلفته الأدبية قائلا: «فى عام ١٩٤٥ رسم يونان امرأة غريبة مغולה للجسد، مستلقية فى بؤس وفى ألم، أمام سد هائل من السواد ومن القنامة التى ربما تكون قنامة سماء أو قنامة بحر. تحيط بها للظلال الكثيفة من كل جانب، وهى تذكرنا بشخص بيكاسو البائسة التى راح يصورها على امتداد مرحلته الزرقاء، (٢٠٣).

هنا لا أنتقص من مستوى كتابة الكاتبين، كما لا أعنى أن الفقرات السابقة التى كتبها تنتقص من مستوى إبداع رمسيس يونان. لكننى أعنى أنهما لم ينقدا رمسيس يونان، بل عبرا عن لوحاته السريالية بوصفها من وجهات نظرهما. وهذه ليست مشكلتهما فقط، بل هى

مشكلة تتعلق بنقد الفن التشكيلي بعامة وفي مصر بخاصة. وتزداد حدة المشكلة عندما يتعرض الكاتب لفن سريالى أو تجريدى مما يفتح عنه ظلم للفنان المصور حتى ولو بوصف بديع لإبداعه. على كل حال، ليس هنا مجال الخوض بالتفصيل فى مشكلة محض نقدية، لكننا سوف نواجهها فى الكتابات التى تناولت أعمال سرياليين آخرين.

يشير معرض رمسيس يونان الذى أقامه فى باريس عام ١٩٤٨ إلى بداية مرحلة الانتقال من السريالية إلى التجريد. يزيد فى أهمية العرض كتالوجه الذى احتوى خطابات متبادلة بين الفنان وجورج حنين، والتى تشكل وثيقة ذات أهمية خاصة عن مواد العمل الفنى فى نفس فنان ذى معرفة حميمة بأبحاث شعراء الطليعة. يتجلى فى هذه الوثيقة التوجس من كل ما هو وحيلة. كما نتيج المقارنة بين الفنان والكاتب: «فهذا التوجس أوضح عند الكاتب - جورج حنين - منه عند الفنان رمسيس يونان. يقول جورج حنين إن مالا اسم له هو وحده الذى يوجد حقا.. لكن يبدو أنه مشغول بالقلق الخلاق أكثر من انشغاله بالخلق الفنى»^(٢٠٤). ونجد ترجمة كاملة لهذه الخطابات فى الفصل الخاص بالوثائق من هذا الكتاب.

تجنب رمسيس يونان فى هذا المعرض: «كل ما هو تلقائى. يحرص على إنقاذ الأشكال التى تتولد بين يديه بالحب الذى يحمله لها. إذا نظرنا فى أعماله بدت لنا لأول وهلة سبكة عجيبة من الحبر الشينى واللون الأبيض، بحث فيها بمقشطه بعد ذلك حتى يعثر على أشكال قد يصنفها البعض بالتجريد، والبعض الآخر بأنها مستوحاة من الطبيعة لفرط ما نفسحه لغزيتها من مجالات التصوير. على أنه يبدو أن الفنان يسعى أكثر فأكثر إلى التخلص من كل تهويل ومن كل ما يربطه بفكر ينطوى على قليل أو كثير من الرومانتيكية، وأعماله الأخيرة التى تتميز بصلابتها تبشر بتصوير عار عرى النجوم، حتى لينسنا طريقة صنعها»^(٢٠٥).

هناك اختلاف حول نقطة انتقال رمسيس يونان إلى التجريد. فبينما يجمع شوقى عبد الحكيم وفؤاد كامل على أنها فى العام ١٩٤٧ إلا أن الأول يرجعها إلى المعرض العالمى للسريالية فى باريس، ويرجمها الثانى إلى معرض الأعمال الأتوماتية، فى القاهرة الذى أقيم فى مدرسة الليسيه فرانسيى. أى عندما كان رمسيس يونان مازال داخل إطار السريالية.

لماذا انتقل رمسيس يونان من السريالية إلى التجريد؟

يجيب شوقى عبد الحكيم: «كان مفهوم رمسيس يونان للخيال أكثر انطلاقا وتحررا من مفهوم السرياليين، ذلك المفهوم الذى يقول عنه رمسيس يونان إنه كان محدودا ومصورا. ولا يتعدى المفهوم الفرويدى. وهو مفهوم يقود الفنان إلى التوقفة داخل الموضوع. والموضوع لا

يتعدى تتناول المشكلات والقضايا التي تصطرع داخل المجتمعات الحديثة دون التعمق والتوغل فى الجذور والمقومات الأولى المجردة للأشياء، (٢٠٦). وأنا أذكر هنا إجابة شوقي عبد الحكيم مع التحفظ على التعبير الذى ينسبه إلى رمسيس يونان بأن مفهوم السرياليين كان «محدودا ومسورا ولا يتعدى المفهوم الفرويدى». فأنا لم أعر على هذا التعبير على لسان رمسيس يونان فى أى مكان آخر، كما أن شوقي عبد الحكيم نفسه لم يذكر المصدر الذى أخذ منه هذا التعبير.

بينما يجيب داود عزيز عن نفس السؤال برأى غريب، فهو يرى أن رمسيس لم يبرز فى التجريد شأن البارزين من أقطاب هذه المدرسة وإن انتقاله من السريالية إلى التجريد «مثابة عملية هروبية ومحاولة لمسيرة فكرة الانتشار التى لمصها الفنان فى أوربا ولم يدرك حقيقة أن هذه المدرسة نفسها - أى التجريدية - فى طريقها إلى الأقول فى أوربا ذاتها، (٢٠٧). بالطبع لم تأفل التجريدية كما قال داود عزيز ولن تأفل، وهو نفس الشيء الذى قيل عن السريالية من أنها ماتت بينما يغيب عن أذهان البعض أن هناك اتجاهات فى الفن لا تموت لأنها مستمدة من الحياة نفسها ولا تخرج عنها. وأخشى أن يكون داود عزيز قد انطلق فى رأيه هذا من منطلق سياسى فقط. وعلى أية حال لم يعرف عنه - ولا عن شوقي عبد الحكيم - أنه ناقد تشكىلى.

فى كتالوج «المجهول لا يزال» الذى وزع فى معرض حامد ندا عام ١٩٥٩ يوضح رمسيس يونان بنفسه السبب الأساسى لانتقاله من السريالية إلى التجريدية، والذى يكمن كما أسماه فى «تلاطم الكون، التى يتف الفنان حائرا أمامها. وهو لا يجرى كما جرى شوقي عبد الحكيم أو داود عزيز وراء الإقلال من شأن السريالية أو تحقيرها، بل يعترف بفضلها كمرحلة هامة فى حياته الفنية والفكرية: «إلى هذه الحركة السريالية يرجع الفضل كذلك فى أول محاولة جدية لخلق أسطورة جديدة يلتقى فيها الواقع بالخرافة والظاهر بالباطن والحكمة بالجنون والأوج بالحضيض، والحياة بالموت، حتى تصبح مبعث نور وإلهام للنفوس الولهى المتعطشة التى تناهبتها فى هذا العصر شتى عوامل الحيرة والشك والقلق. غير أن الأحلام والأشواق بالرغم مما أشعلته من مواقف لا تطفأ، لم تمنع أن تصمد مع ذلك أمام تلك الوسوس التى أصبحت بمثابة عصب الوعى الحديث وقوته اليوم. وهكذا عاد الإنسان وجها لوجه أمام تلاطم الكون، لكأنه عاد إلى حيث كان فى فجر الخليقة قبل أن يطلق على الأشياء مفزى ومدلولا. وهكذا لم يعد فى وسع الفنان ذى الوعى فى هذا العصر أن يصطنع لنفسه بيتا بين أحضان طبيعة فقدت فى نظره شفافيتها، ولا أن يقنع بالحياة فى إطار زائف من الأشكال الهندسية المنسقة، أو المجازات المستعارة.

لذلك نراه يعمد الآن إلى تفجير هذه الأشكال على يعثر تحت الأنقاض على مادة الوجود الأولية وسماته الخفية.

الواضح من هذا التفسير أن تحول رمسيس يونان من السريالية إلى التجريدية مبعثه فكرى فى الأساس ،عله يعثر تحت الأنقاض على مادة الوجود الأولية وقسماته الخفية. لأن حيوية التجريد تعتمد على التحليل والتركيب وليس على حياة الواقع أو الأسطورة. فهل عثر رمسيس على مادة الوجود الأولية فى مرحلته التجريدية والأخيرة ؟ ذلك سؤال أرجو أن أجيب - أو يجيب كاتب آخر - عنه فى بحث آخر.

التعبير عن مشاعر كرسى

ولد فؤاد كامل فى بنى سويف فى ٢٨ أبريل ١٩١٩ . وهو واحد من الذين أثر فيهم يوسف العفيفى عندما كانوا تلامذة فى المدرسة السعيدية الثانوية، وكان العفيفى يدرس لهم الرسم ويفتح عيونهم على الفنون البدائية. واصل فؤاد كامل طريقه الأكاديمى فحصل على دبلومى للمدرسة العليا للفنون الجميلة والمعهد العالى للتربية الفنية. عمل مدرسا للرسم - مثل رمسيس يونان - فى بعض المدارس، واختير مثل رمسيس أيضا للتفرغ عام ١٩٦٠ اشترك فى جماعة «الشرقيين الجدد» عام ١٩٣٧ حيث تعرف على كامل التلمسانى الذى كان من أكبر المتحمسين لها. كما اشترك فى جماعة «جانح الرمال» عام ١٩٤٧ والتي أقامت معرضا للأعمال الأوتوماتية فى نفس العام، كان من أهم المعارض التى شارك فيها عدا معارض الفن المستقل، معرض «نحو المجهول» الذى أقيم بقاعة «كولتورا» فى القاهرة عام ١٩٥٨، ومعرض السريالية الدولى فى باريس عام ١٩٤٧. حصل على الجائزة الأولى فى التصوير فى معرض «الفنانين العرب» الذى أقامته جامعة «برديو» فى الولايات المتحدة عام ١٩٤٨ . مثلما حصل على الجائزة الأولى فى التصوير من بينالى الإسكندرية عام ١٩٦٨ .

كان فؤاد كامل من أصغر أعضاء جماعة الفن والحرية. عندما اشترك فى المعرض الأول للفن والحرية عام ١٩٤٠ لم يتجاوز عمره واحدا وعشرين عاما. تميز فى تلك الفترة برسم البورتريه، ومن أهم تلك الرسوم بورتريه صديقه «كونتروفيتش». وتكثف فى تلك الرسوم قدرته الأكاديمية فى دراسة تشريح الجسد الإنسانى والتي يستفيد منها فى تصويره السريالى. كان تصويره فى تلك الفترة يميل إلى الزخرفة مع إجادة مزجه للألوان. يرى الناقد ديمترى دياكوميديس أن فؤاد كامل كان فى «رحلته السريالية متأثرا ببيكاسو. كما يرى أنه يكشف فى تكويناته غير التشخيصية عن حساسيته، وحاسته الجيدة تجاه الألوان وخياله الخصب وأسلوبه المتين (٢٠٨) .

فى رسوم تلك المرحلة محاولة مستمرة لخلق علاقة روحية بين الفكر الإنسانى والمواد الجامدة يحكى جون باستيا أن ناقدا كبيرا طلب من فؤاد كامل تفسيراً لـ«خريشاته المزدهمة بالألوان»، فرد عليه فؤاد بأنه يريد التعبير عن مشاعر الكرسي عندما نجلس عليه. ويعلق باستيا قائلاً: «نحن واثقون بأنه لو استطاع الكرسي فسوف يحتج على تفسير السيد فؤاد كامل» (٢٠٩).

يصف فؤاد كامل نفسه فى كتالوج المعرض الثانى للفن المستقل: شاعر عندما لا يكون لديه ما يشتري به ألوانه. صامت دائماً. للمرأة كلحن موسيقى أثر فعال فى خلق أجواء صوري. يوم صاحت أعماقى (ياأختى الشجرة ويا أختى الحجر) غمرنى فى الوقت نفسه قانون الوجود الواحد فى كل شيء، وشعرت بالتناسق العجيب الذى يربط ويخضع كل كائن فى نظام دقيق معجز.. بت لا أفلق إذا ما نظرت مثلاً لتعاريف ظهر جاموسة كأنها استمرار متقل لجزء من جبل صخى أو عندما لا أفرق كثيراً بين معرفة حصان وشعر امرأة، أو بين مقعد وجسم بشرى. إن بين الموت والحياة الدائمة معركة هائلة تنتج أكبر تشويه رهيب أواجهه فى صوري. إن فى أغوار كل شيء روحاً تدب فيه حتى الجماد.

وهذا كلام رومانتيكى خصب. نجده أيضاً فى لوحاته السريالية، والسريالية نفسها ذات جذور رومانتيكية فى الأساس. أوضح سمات هذه الرومانتيكية عند فؤاد كامل تلك المسحة من القلق فى وجوه شخصياته. كثيراً ما تبدو هذه الشخصيات ذات الحواس المزهفة فى حالة من الثورة والقسوة. يمزج فؤاد كامل هذه الشخصيات أيضاً - والى التزم فيه بالتشريح العضوى مثلما فعل سلفادور دالى - بالخيال السريالى. وقد لاحظ ذلك الناقد الأدبى غالى شكرى: «بدأ فؤاد كامل سرياليا على استحياء من الرومانتيكية الكامنة فى الأعماق، وعبرت لوحات فؤاد كامل (خلال الأعوام ١٩٣٩، ١٩٤١، ١٩٤٤) عن نفسها بالتطلع إلى المستقبل، بمزجه الحس الرومانتيكى الأصيل باللمسة السريالية الوافدة مع نيران الحرب العالمية الثانية. فرؤوس الخيل ذات الدلالات الفرويدية (١٩٣٩) ورؤوس البشر ذات العين الجاحظة إلى المجهول (١٩٤١) والماصرة الهوجاء التى تخرج ألسنتها الملتحية لتغيط الحلم النائم بكابوس الرعب (١٩٤٤) .. هذه كلها تستلهم خطوطاً ناعمة استسلمت كثيراً لبريق المنظور الواقعى وإن اكتسى بشطحات الخيال الرومانسى.. فلعنا نجد فى هذه المرحلة أصابع الأيدى وشعر الرؤوس وعيون الوجه وقد التزمت بالرغم من الحلم السريالى قواعد اللعبة التقليدية فى تصور التشريح العضوى لأجزاء الجسم البشرى» (٢١٠).

ويلاحظ غالى شكرى أن فؤاد كامل فى بداية الخمسينيات تخلص من النزعة الرومانتيكية مع استمراره فى الخيال السريالى، فيما حطم المعايير التشريحية «لا يفاجئنا

فؤاد كامل طيلة السنوات (١٩٥٤، ١٩٥٦، ١٩٥٧) بتحويله عن الحلم الرومانسى، وإنما هو يوجه أعمق جهوده إلى الخيال السريالى النقى من أوشاب الرومانتيكية والغنائية. والملوث بطين الفزع من المجهول. لقد أوشكت الشباك أن تصيد شيئا، وكالرعب الذى استولى على العجوز فى قصة همنجواى والقرش يأكل سمكه الكبيرة استولى الرعب على فؤاد كامل من قبل أن تصيد الشباك، بل لعله خاف أن يكون هناك صيد على الإطلاق. هكذا تحطم كافة المقاييس التشريحية دون وجل فى لوحات هذه الفترة، وتختفى رؤوس الخيل لتبرز رؤوس البشر، فالإنسان - الحضارة وليس الإنسان المصنوع هو محور التراجيديا التى اكتشف الفنان بعضا من أهوالها.

بينما بكر رمسيس يونان بالتحول إلى التجريدية فى نهاية الأربعينيات من هذا القرن، يتمهل فؤاد كامل حتى نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات ليتحول إليها. يؤرخ غالى شكرى بلوحة لفؤاد كامل من عام ١٩٥٨ بأنها أوجت بهذا التطور الجديد حين تخلص الفنان من أصول العالم السريالى وترك الحيز التشكلى نهبا للمساحات والخطوط بما يومئ أن ثمة (تكوينًا) جديدا يلوح فى الأفق، (٢١١).

جرعات محدودة من الشناعة

شخصية كامل التلمسانى من أكثر شخصيات جماعة الفن والحرية تميزا. كان نسيجا وحده، عاش حياته الفنية والشخصية بالعرض. ولد فى أسرة فقيرة، اعتمد على نفسه فى تكوين نفسه. فى الثقافة، يمتلك نهجا محوريا. ينطلق من نفس المبادئ فى رؤية الفروع: أدب، سينما، مسرح، فن تشكيلي.. وغيرها. كتب عدة مقالات فى الفن التشكيلي ذات نسيج خاص، لم يكتب مثلها فى مصر حتى الآن، وأعنى تلك السلسلة التى نشرها فى «دون كيشوت»، بعنوان «الفن فى مصر» بالفرنسية. له صور أدبية نشرها فى بعض المجلات نرجو أن تجمع يوما ما فى كتاب. منها ما نشرها فى مجلة «المجلة الجديدة» تحت عنوان: «من الحياة والفن». أخرج للسينما العربية واحدا من أهم الأفلام فى تاريخها «السوق السوداء». كان مناضلا سياسيا مع كل هذا، بالقلم والفعل. له عشرات المقالات السياسية، وقعها باسمه الصريح أو باسم مستعار وبعضها بدون توقيع. هذا بالإضافة إلى دوره كفنان تشكيلي فى جماعة الفن والحرية، رغم أنه الوحيد فيها الذى توقف عن الرسم مبكرا - عام ١٩٤٥ - ونحول إلى السينما. لكنه فى تلك الفترة القصيرة أثر على عدد من الفنانين التشكيليين الشباب، مثل إنجي أفلاطون التى شجعها على الاشتراك فى معارض الجماعة.

كانت السريالية نقطة انطلاق فى حياة كامل التلمسانى استمرت زهاء عشر سنوات فقط وحتى منتصف الأربعينيات. ورغم ذلك كان فى تلك الفترة - مع رمسيس يونان - الناطقان باسم الحركة السريالية فى مصر باللغة العربية بينما كان جورج حنين محركها والناطق باسمها بلغات أجنبية. وفى هذا نذكر دفاعه المثقف عن الحركة فى بدايتها ضد الهجمات التى انهالت عليها.

كان كامل التلمسانى شخصية قلقة وطموحة. وربما لهذا السبب ترك «النضال السريالى» عندما شعر أن هذه الطريق يختلق فى مصر كان حلمه أن تصل أفكاره لأكبر

عدد ممكن من الناس، لهذا مارس وسائل عدة، ثم انتقل إلى «وسيلة إعلام جماهيرية»، أو سحر القرن العشرين: السينما. هذا السحر الذى يوضح تأثيره عليه فى مقدمة كتابه «عزى شارلى» (٢١٢) الذى كتبه عن عبقرى السينما «السير» شارلى شابلن.

يلقى حسن التلمسانى - شقيق كامل والذى شارك أيضا فى بعض معارض الفن المستقل - الضوء على حياة كامل الشخصية والفنية والسياسية: «ولد كامل فى قرية (نوى) مركز شبين القناطر بمحافظة القليوبية. ظل فيها حتى أنهى دراسته الابتدائية، ثم انتقلت الأسرة إلى القاهرة عام ١٩٢٥، وتقلت بين أحياء حلوان والصليبة والجيزة. دخل كامل المدرسة السعيدية الثانوية، وحصل على البكالوريا عام ١٩٣٠ تقريبا. بدأ الرسم بالمدرسة. وكان كامل يتردد على قريته ويرسم المناظر الطبيعية. ثم دخل كلية الطب البيطرى، وظل بها خمس سنوات رسب خلالها أكثر من مرة ولم يتمكن بسبب اهتمامه بالرسم من الحصول على البكالوريوس فترك الكلية عام ١٩٤١.

«كان كامل يعمل أحيانا أثناء دراسته ويساعد أسرته عن طريق بيع صوره والكتابة فى الصحف والمجلات، مثل «مجلى»، التى كان يرأس تحريرها أحمد الصاوى محمد. وليس أدل على حبه للفن من أنه فضل الذهاب إلى افتتاح معرضه الخاص فى قاعة جولد نبرج بميدان مصطفى كامل بالقاهرة فى نفس الوقت الذى كان يجب عليه فيه أن يذهب لأداء امتحان نهاية العام فى الطب البيطرى» (٢١٣).

يقول حسن التلمسانى إن شقيقه كامل كان متأثرا «بجورج رووه». وأنه كان فنانا واقعيا ثوريا واشتراكيا. لذلك تحول إلى السينما وأخرج أكثر الأفلام المصرية واقعية وهى فيلم السوق السوداء عام ١٩٤٦، الذى وضع فيه كل فكره وفنه، لكنه لم ينجح جماهيريا وحاربه أصحاب السوق السوداء الحقيقيون. يؤيد هذا رأى حول تحول كامل إلى السينما مقالة كتبها عن «السينما فى القرن العشرين» قال فيها إن الرسم لا يصل إلى الجماهير وإن البرجوازية فقط هى التى تشاهد الأعمال التشكيلية. وإن السينما هى أفضل وسيلة للوصول إلى الجماهير.

عمل كامل قبل إخراجه فيلم السوق السوداء كمساعد مخرج فى ستديو مصر من ١٩٤٤ حتى ١٩٤٦. وبعد فيلم السوق السوداء أخرج أربعة أفلام روائية تجارية - أملا فى الوصول إلى الجماهير - لكنها لم تنجح أيضا. هى: «أنا وحبيبى» «كيد النساء»، «البوسطجى»، «الناس اللي تحت». كما كتب عن السينما «سفير أمريكا بالألوان الطبيعية»، بالإضافة إلى كتابه سالف الذكر «عزى شارلى». له رواية مات قبل أن يتما اسمها «أم محمد» عن نفسه وأسرته، أرجو أن تنشر كذلك.

سافر كامل التلمساني إلى بيروت عام ١٩٦٠ نتيجة مشاكل خاصة وأسرية. وكان قد تزوج أربع مرات في حياته ولم ينجب خلالها. وظل في بيروت حتى توفي في أول مارس من عام ١٩٧٢ عمل خلال تلك الفترة في الكتابة للسينما والمسرح والراديو. ومن أشهر أعماله الإذاعية «المقامات اللندنية» التي أذيعت من القسم العربي بهيئة الإذاعة البريطانية، وتخيل فيها عودة الحريري إلى الحياة وإقامته في لندن.

عن نشاط كامل السياسي يقول شقيقه حسن: «كان كامل يساريا بشكل عام. لم ينضم إلى جماعة الخبز والحرية بينما شارك في تأسيس جماعة الفن والحرية».

عبر رمسيس يونان عن كامل التلمساني الفنان التشكيلي عام ١٩٤٢ قائلا:

«قد يكون التلمساني ممثلاً، لكنه ممثل انغمس في دوره وتشبعت به دماؤه وشحنت به أعصابه وتمغّس به قلبه ونهته...»

«وقد نرى في صور التلمساني زرقة السماء وخضرة الحقول وحمرة الورود، لكن للسماء وللحقول وللورود وللحمرة وللخضرة وللزرقة في صورهِ معاني غير تلك المعاني التي يراها الخارجون للنزعة مع عيالهم أيام الجمع أو أيام الآحاد...»

«هذه الوجوه الكلية المكثفة، وهذه الأجسام الممتلئة لوعة المحاطة بهالة من السواد، وهذه العيون التي مازالت تلمع بشرر التمرد مع شدة الإعياء وهذه الشعور الشديدة بين عواصف الحيرة والقلق والثورة، ثم هذه العواطف المكبوتة السجينة وسط العظام المشدودة، والأصابع المتوترة، ثم هذه الألوان التي رغم قيمتها تحتفظ في أركانها ببريق حاد من الأنواء الدافئة... هذا ما تقابلنا به، بل هذا ما تفاجئنا به صور التلمساني. وقد لا تسعدنا المقابلة، ولكن المفاجأة تصدمنا فنحس خلال أعصابنا أصداؤها تتتابع حلقة بعد حلقة حتى تصل إلى قرارة الأحشاء».

هذا هو جو لوحات ورسوم كامل التلمساني كما عبر عنه رمسيس يونان، وله علاقة بأسلوبه في الرسم. إذ أنه يعتمد بالفعل على تأثير: الصدمة. وعلى التعبير عن الواقع من خلال السريالية، لذا فهو يحطم النسب المعتادة ويدخل في الخيال.

يقول اتين مريل عن إبداع كامل السريالي: «إن الخواطر التي تجتاز نفسية التلمساني وتسكب فيها ذكرياته المخزونة من الصور هي نفس تلك الخواطر التي أوحى لكتاب المأسى الإغريقية أقنعتهم المثيرة وختاجهم المزدانة بالورود الحمراء التي تدمي الصدور المقدمة لها. وتدمي الخواصر سريعة الخفقات، وتدمي العيون المتعبة من رؤية النهار. لا يستطيع

الإنسان أن يحب التصوير لذاته فقط، ويرفض الاعتراف بالرموز الجوفاء التي لا تقدر على المحافظة على كيانها... إلا أننا نجد هنا شيئا آخر مختلفا هو صور التلمساني التي نرى فيها غزارة الإلهام الروحي، وأسواره التي تستحق التقدير. وعلى الرغم من امتلاء صوره بعناصر الهدم والتحطيم فإن القيم الفنية لهذه الصور مازالت سالمة، (٢١٥).

ويبدو أن كامل التلمساني كان متطرفا في استخدام عناصر الهدم والتحطيم، هذه، حتى إن أتين مريل يكتب: «رغبة في إرضاء أكثر الناس اعتدالا، بدأت الشخصيات التي يرسمها التلمساني الآن تكفى بجرعات محدودة من الشناعة لتزين آلام العيش المتوسط. وذلك بعد أن كان التلمساني يصور الوجه الإنساني مزدانا بستة أزواج من العيون».

بينما يقرر أ. رافر أنه «لابد لنا إما أن نقبل فن التلمساني بحرفيته الكاملة دون أي تحفظ، أو نرفضه على الإطلاق. فمن علامات الضعف أن تمدح باعتدال، فالتحيز ضرورة لازمة». رافر نفسه يقبل فن التلمساني.. لماذا؟ «لأنه يوصل إلينا في هذه اللحمة السانحة من الحياة عواطف ستبقى دائما خارجة عن نطاق الزمن. إننا نعترف به لأن من حلقاته المتواصلة من الآلام والتشنجات - من جحيمة وطنيته وتطرفه - من كل هذا تتكون سلسلة مؤكدة وثيقة الصلة بحقيقة تسمه تحاول الشياطين بخبثها إعادها عنا طيلة الحياة وحتى ساعة الموت. إننا نجد أنفسنا في هذا الفن، لأنه مبدع من روح مجردة مطلقة.. هذا الفن الذي يعرف كيف يخرق قلوبنا ليُدْمى في مروره ما بقي منها، إن كان ثمة ما بقي، (٢١٦).

يصف إيميه أزار كامل التلمساني بأنه «ولد من تمرد وغليان فترة الحرب العالمية الأولى. تظهر أعماله الأولى المعالجة بالجواش فنا عنيفا، وإحساسا دراميا متميزا بالألوان، وجمالية صدمة. تعانقت لديه التشنجات وصرخات اليأس والنوبات الواقعية الحية للأزمة المؤقتة، (٢١٧).

كامل التلمساني نفسه يقرر: «السواد والدماء والأشكال الممزقة والخطوط الحزينة الصارخة هي الصور الوحيدة التي يملئها على الفنان عالم غير متجانس تعيش فيه إنسانية مشوهة، (٢١٨).

الغريب أن يتوقف التلمساني عن الرسم عندما خفت كمية الرعب وازدحام الألوان في لوحاته. ويذا يمثل للقواعد الجوهرية للتصوير الزيتي، مع الاحتفاظ تماما بحسه العاطفي، وتقديمه للشكل المؤثر للجروح الإنسانية. لكن يبدو أن التناقضات التي وقع فيها كانت تحتم تلك الهجرة التي حسمت تناقضاته في نفس الوقت. فبينما وقف في صف السريالية يدافع

عنها محاولا الرسم بأساليبها، كان ينادى «بالفن فى خدمة المجتمع»، والسريالية تقول بأن الفن ليس خادما لأى شىء. وكان يهاجم الفن التجريدى، ملثما هاجم كاندنمكى لأن صوره «مساوية فى تأثيرها لأى صورة من الصور التى تتبع طريق عزلة الفنان عن الحياة والمجتمع... مجرد مساحات جميلة من الألوان وترتيب منسق للخطوط والأشكال والأحجام تختفى خلالها اللهجة المباشرة للكفاح، والانعكاس المباشر للحياة وارتطامها، (٢١٩). وهذا الكلام هو نفس ما تنادى به الواقعية الاشتراكية، وكان السرياليون ضد هذه النظرية التى تنتمى سياسيا إلى الستالينية، بينما كان السرياليون مؤيدين لتروتسكى.. وهكذا. كان لابد أن ينتقل كامل التلمسانى إلى السينما ويخرج «السوق السوداء».

انفذ الضوء. انزع اللوحة. حطم الإطار

لكي تكتمل دراسة الحركة السريالية في مصر، وبخاصة في جانبها التشكيلي، لابد أن نتناول جهدها في النقد التشكيلي. نذكر هنا مجموعة مقالات عن فنانين أعضاء في الحركة كتبها جورج حنين وكامل التلمساني. تنقسم هذه المقالات إلى قسمين: قسم كتب باللغة العربية مباشرة ويضم مقالة التلمساني عن الفنان راتب صديق عندما كان عمره خمسة وعشرين عاما. وقسم كتب باللغة الفرنسية يضم باقي المقالات. سوف نلاحظ اختلافا جوهريا في أسلوب الكتابة بين القسمين. فالمقالة العربية ذات أسلوب منطقي في تسلسله، تبدأ بذكر عنصرين أساسيين في أعمال راتب صديق هما الشكل والموضوع. ثم تحلل كل عنصر مستعينة بتفسير للمصطلحات. وعقد مقارنة مع الموسيقى والغناء، وريط تاريخي وجغرافي وديني، بل وجنسي لمزيد من التوضيح.

أما القسم الفرنسي فيضم مقالات كامل التلمساني التي نشرها ضمن سلسلة بعنوان «الفن في مصر» في جريدة دن كيشوت عام ١٩٤٠. بالإضافة إلى مقالات جورج حنين التي تبدو واعية، محكمة البناء، بها بعض الصور السريالية. لكن إزاء مقالات التلمساني تستوقفنا عدة ملاحظات:

١ - إنها محاولة لكتابة مقالة معادلة للقصة السريالية القصيرة ينطلق الكاتب من اللوحة المصورة ليصور لوحة بالكلمات. أو أن الكاتب يترجم لوحة المصور بلوحة كتابية، وهذا ربما تتساوى اللوحتان في القيمة، ربما تفوقت إحداهما على الأخرى؛ مع مراعاة اختلاف الأدوات في اللوحتين. وإن كان الفكر السريالي يسعى إلى تحطيم الحواجز بين أشكال الفن. وقد عبر كامل التلمساني عن هذا بقوله: «يكون العمل الفني بالنسبة للنقاد نقطة بداية مدوخة. وسيلة سامة للانطلاق.. إن الصور الصالحة تكون أكثر فاعلية إذا عرت

شخصية الملق، وبالتالي فإن لوحة فؤاد كامل مثلا هي نقطة بداية ليكتب التلمساني منطلقا منها: «لج من ظلمات عالم، يوما بعد يوم يبقى بلا شمس، وسيظل حتى نهاية الحياة». أما تلك الفتاة التي في لوحة انجيلودي ريز فهي: «ذات اللجفون المثقلة بالرؤى، التي تبدو كل مساء في الأفق البعيد، والتي تتلاشى عندما يظهر الفجر». ومنحوتة عابدة شحاة هي: «امرأة ممتدة في أرض من أجل الخلود، يجف فيها الطين». بل تصل نقطة البداية المنحوتة هذه إلى أن يحدد الناقد تفاصيل من عنده، فمنحوتة صادق محمد «تمهرت في عمر الحادية عشرة، ملاماً صدرها العاري الأفق تماما».

٢ - يدخل التلمساني في حوار من طرف واحد مع كائنات اللوحة أو المنحوتة. مثلما مع المشاهد أو الفنان. هذا للحوار يخدم رؤية الكاتب للعمل كما يخدم التعبير عن أفكاره. ويخدم أولا أسلوبه. في صور هاجاديا كائنة يسألها الكاتب: «ماذا لا تنتحرن أيتها الكآبة التي نسجت كل قطرة دم منك ظلا؟ أيتها المخلوقة الحزينة التي عجننت كل قطرة دم منك ظلا». بينما ينصح التلمساني مشاهد لوحة انجيلودي ريز بأن: «أنفذ الضوء. انزع اللوحة. حطم الإطار والقه بعيدا من النافذة، حتى تستطيع أن تعيش مع هذه الكائنات العزيزة التي خطفها الغيرون الذين لا يفهمون الحياة والإنسان».

٣ - يتمتع هذا الأسلوب بلغة شاعرية، بل إنه يحاول أن يقيم نظاما شعريا عن طريق وزن جمل معينة، تكرار جمل بين الفقرات.. السحابة الآن تواجه قلبك تماما.. فاستمع لاهتزازها. السحابة الآن تواجه ربتك تماما.. فاستمع لخفقاتها. السحابة الآن مفعمة بإيقاعات حنينية ستبقى إلى ما بعد موتك..

٤ - لا تخلو المقالات سواء كانت لجورج حنين أم لكامل التلمساني من آرائهما في الفن التشكيلي. فجورج يهاجم كل هؤلاء الذين حاولوا أو يصرون على تأسيس فن قومي يخدم سمات نوعية لبلاد معين.. هؤلاء يحكمون على أنفسهم بالإخفاق والسخرية التامة. وما يفعله التلمساني - في نظر حنين - يطمح لأن يكون مفهوما ومحبويا وليس من أجل بعض الفئات البائس لروح مصرية، وهو يطلق أيضا بعمله، لكن من أجل التمزيق العميق الذي يجوب عمله تماما وثبتت إنسانية شديدة مستمدة من منابع الوجد العام (٢٢٠).

١- معرض الرسام راتب صادق

صالّة فرهمان - شارع قصر النيل

لأول مرة يعرض راتب مجموعة من رسومه وصوره . ولا شك أن لمعرضه هذا ناحية توجب علينا تقديمه إلى جمهورنا . وسنتمدى هذا التقديم للمجرد في مقال نال لمناقشته ومعارضته . لأن في عمله ما يستحق المناقشة والمعارضة لما فيه من الجد وقوة العقيدة والإصرار . وهذا ما ينقص الأغلبية المطلقة من فنانينا .

والتجربة الفنية التي يتقدم لعرض نتائجها اليوم راتب صديق تركز على عنصرين أساسيين ، يدخلان في إنضاجها وليس لنا الآن أن نحكم على النتيجة التي ستخرج علينا بها هذه التجربة على الدراسات الأولى في مهتل شباب رسامنا قبل سفره للدراسة والبحث في إنجلترا ثم في فرنسا . والواقع إنها لم تخرج حتى اليوم عن كونها مجرد استطلاعة متصلة الحلقات لهذه الدراسات الأولى ، وإن كان للدراسة ومرور الزمن ومواصلة البحث من التأثير ما أسرع في إنضاجها والوصول بها إلى درجة أتم وأكمل مما كانت عليه قبل سفره ورحيله إلى الخارج .

وفي هذا الدور من حياة رسامنا أخذت حساسيته وشعوره بالفورم - أي القالب - تبدأ في ترديد نفسها في صورة مختلفة متباينة تمام اللباين ، وفي قدرات متقطعة . وهذا الاتجاه نحو الشعور بالفورم هو العنصر الأول في فن راتب صديق .

إنى أقصد بذكر كلمة «الفورم» هنا تلك النتائج الشكلية التي تنشأ من تكوينات وقرنيات معينة من الخطوط والأحجام والمساحات اللونية ، من حيث بعدها عن اللون الأسود أو قريبها منه .. الشعور بنسبة الانسجام والتوازن بين العناصر التصويرية المختلفة التي تدخل في تركيب الصورة وتشكيلها .

بدأ راتب صديق في تعريف هذا الجانب الفني والشعوري به قبل أن يتعرف على غيره من الجوانب التي قد يميل إليها الفنان عادة في مستهل حياته، لأن الفن عنده هو التشييد المعماري للصورة قبل أي شيء. للتركيب الذي يسببه تضارب الخطوط أو الأحجام أو المساحات أو الألوان إلا أن راتب لم يختار لنفسه من هذه العناصر الأولية سوى «الأحجام». كان النموذج أو كانت الطبيعة في نظره أحجاماً. مجرد أحجام متصلة ببعضها أو منفصلة بعضها عن بعض. وكانت الصورة في نظره مجرد ترتيب هذه الأحجام وتنسيقها من جديد على النمط الذي يرضيه. لكن الباعث الذي يوعز إليه بهذا الترتيب والتنسيق لم يكن يتعدى في هذه الفترة مجرد الترتيب الزخرفي. وهو التشييد المعماري في أبسط صوره وأول أشكاله. كان يرتب أحجام الطبيعة ويبحث فيها عن كتلتها الصلدة.. الكتل التي تشعرك بوجودها وبارتكازها الدائم على سطح الأرض، وينقلها الذي مكنته فيها الحياة منذ الأزل.. الكتل التي يعجز في تبديل مصيرها الزمان.

العمل الفني يتكون عادة - في رأي الكثير من النقاد - من عنصرين هما الفورم أو القالب ثم التعبير الذي يحتويه هذا الفورم وهو ما يعبر عنه بالمحتوى أو الموضوع، ودراسات راتب كما قدمنا كانت تهتم بالعنصر الأول أكثر من غيره. ولهذا فإنها لم تتعد في ذلك الوقت الإيقاع الزخرفي البسيط. وهو اللذة البصرية في صورتها التي لا تتعدى البهجة التي يحسها الإنسان من استماعه لأغنية من أغاني الصعيد، وهذه البهجة هي نفسها التي يتناولها الموال المصري والليالي والنقاسيم التي أدخلتها للموسيقى التركية والتي بلغت أوجها - من هذه الناحية الزخرفية - في ليالي سلامة حجازي وصالح عبد الحى. ومن تمسك الفنان بالسعى وراء الفورم في مستهل حياته وفي الكثير من صوره التي يعرضها اليوم نلتمس ميله إلى «اللاحركة»، أى الميل إلى الأشكال الباعثة على السكون والهدوء والركود. وهذه هي الرنة التي سادت الفن الفرعوني في كل عصوره، وهي نفخة تملئها ولا شك جغرافية مصر وارتباط مصيرها بالاقتصادى بالفيضان من قديم الزمان حتى الآن. وما هذا الفيضان إلا الرنة المتكررة التي تطلعا في تذبذب جذوع النخيل الأبدى وتعامده على مبسط الصحراء المستوية عبر الأفق. وهي نفسها التي أملت أعمدة الكرنك والمسلات التي رصعت هوامش الصحراء.

لم يفر اللون أو الخط راتب.. وهو أبعد ما يكون - حتى الآن - عن اللون. وفرار المصور من اللون هو فراره من الشعر المنطلق ومن المتعة الإنسانية التي تسكبها الفريزة المتدفقة. وهو البعد عن جوهر الألوان الذي يلازمه حتى الآن هو إيهام يملئه النزوع الدينى - عندما يأخذ من الإنسان إنسانيته ويسلبه الميل إلى مباحج الحياة ومتعها الفريزية - وهذا الإملاء

الدينى اللانسانى له نتيجة واحدة يحتملها عدم فناء الطاقة الكامنة فى نفس الفنان وهذا نجد هذا الذهاب البعيد المدى وراء الأحجام وإصراره دائما على التفسير ونجاحه فى أدائه . لهذا تطيل واحد هو تراكم الحماسية الجنسية وارتطامها . الرجل الشاعرى الجنسية ينظر إلى صدر المرأة فيجد فيه انسيابا لونيًا ، وهو يجد من ثدييها دائرتين تتماسان فى محيطهما وربما يتلمس فى استدارة كتفيها بعض الخطوط . بينما على التقيض من ذلك نجد أن الرجل الحسى الجنسية لا يلمس فى كل هذا سوى كرتين لهما نصوح الفاكهة وربما شكلها أيضا ، هاتان الكرتان هما ثدياها ، وما فخذها عنده سوى عمودين من بلور أو رخام أو أبلوس . لأنه فى هذه الحالة يبحث عن الملموسات ، عن الأحجام المادية . وربما كان تزايد الحماسية الجنسية وارتطامها مع التواحى اللانسانية من الدين المصرى القديم - وهو ملء بها ولا شك - هو البعث النفسانى الذى لم يخلق من الفراعنة مصورين مهرة كما خلق منهم مثاليين عظماء . حتى الخطوط التى قد نجدتها فيما تركوه من آثار تنبع طريق البحث عن الأحجام وهى تعبر عنها فى كل جريانها .

ولما كان راتب صديق مصورا ولم يكن مثالا فإنه لم ير من ناحيته فى أحداث الطبيعة سوى أحجامها ، ولم يسمع إلا وراء الأحجام فى صوره ، وصور بذلك فى هذه الصور تماثيله .

والعنصر الثانى الذى تركز عليه التجربة الفنية التى يقوم بها راتب اليوم يعالج مشكلة الأدب أو الشعر ودرجة اتصالها بالفورم التصويرى . وهذه هى مشكلته الكبرى فى اعتقاده . وهى المشكلة التى أثارَت من الجدل والنقاش الشيء الكثير حتى اليوم . لأن لها أمر خلق التأثير والإيحاء الذى ينتجه العمل الفنى . وهذا أهم ما يهم للنقد الجديد الآن . لأنه يعالج من الفن ناحيته الحيوية المؤثرة ، وهى تظهر فى صور راتب عن طريق غير مباشرة لأنه يعالج من ناحية الأدب الفورم التصويرى نفسه فى الحدود التى يخلقها هذا الفورم لنفسه هو . وهو لا يضع الأدب الكتابى فى خدمة التصوير . ولهذا فهو يبتعد دائما عن العاطفة المطلقة المتحررة ليلمس العاطفة التى يخلقها الفورم الذى يسببه التشييد المعمارى للصورة . ولقد وصل راتب الآن فى إحدى الصور التى يحتويها معرضه ، وهى صورة لجذع امرأة يلعب فيه الضوء دورا هاما . لا على ألوانها بل على أحجامها كما قدمنا ، وفى هذه الصورة تشع فى الواقع بالهيلولة والعظمة والقوة ، وهذا ما يخلق فيه أدب الفورم التصويرى نفسه عندما يسمو حتى يصل فى أوجه إلى كمال التشييد للمعمارى ، كما نرى هذا الكمال المعمارى واضحا فى جامع السلطان حسن أو فى الكنيسة المحطة بمصر القديمة . مع فارق واحد على جانب كبير من الخطورة والهرج . ذلك هو خلوج جامع السلطان حسن من قوة التأثير على الجانب الإنسانى من عواطفنا . لأنه يوحى دائما إلينا بالرهبة والصمت والسكون . يوحى إلينا بالكثير

من الجمود والخشوع الذى يلازم دائما الفن المصرى القديم . هذا بينما نجد فى الكنيسة المعلقة بمصر القديمة الجانب الذى يغذى فينا شعورنا الإنسانى، الرقة والمطف والحنان . وهذه تعاليم نجحت العمارة القبطية فى إيرادها فى الكثير من مبانيها .

والصور التى يعرضها للمصور اليوم هى قطعة فنية مختارة من الإشعاع الذى يطالعك فى صحن السلطان حسن أو فى بهو الأعمدة بمعبد من معابد الفراعنة . لكنها كثيرة البعد عن شاعرية الكنيسة المعلقة وإنسانية تشييدها . الشاعرية التى يلمع فى جوها الرطب الداكن جواهر الزجاج الملون عندما يخنقه النور .

وما من شك أن فن المصور راتب صديق سينضج فى السنوات القليلة المقبلة، وسيتمكن هذا الفنان الشاب من الوصول فى وقت قصير إلى درجة ممتازة من صدق الإحساس والقدرة على التعبير الإنسانى الذى ننتظره منه، لأن فى صوره التى يعرضها اليوم - وهو لم يتخط بعد الخامسة والعشرين من القوة والعنف ما فشل فى تحقيقه غالبية فنانينا الذين قد قاربوا على سنواتهم الخمسين (٢٢١) .

٢- انجيلودى ريز^(٢٢٢)

مضت أربع سنوات مسرعة منذ وضع انجيلودى ريز بعضنا من لوحاته المضيئة فى حجرة ضيقة بالقاهرة، ثم كف عن التفكير فيها. استطاع الناس فى حضوره التحقق من وجود تصوير آخر غير الذى اعتادوا عليه. ابتعدوا عن فظاظة البقالات الفنية التى هيجت عيونهم وموهت على مودة الطبيعة. طالبوا من جديد بحقهم فى التمتع بالخيال، فى الرقص مع الطيور الخضراء والسحب نصف الشفافة فى تلك اللحظة التى يبرز فيها القمر كامل الاستدارة. عرفوا أن هذه الفتاة ذات الجفون المثقلة بالرؤى، التى تبدو كل مساء فى الأفق البعيد، والتى تتلاشى عندما يلهو الفجر.. هذه الفتاة التى نقش الزمن على جفونها بحنان، والتى رسمت الريح أهدابها بألوانها الخالدة.. هذه الشخصية النقية التى تبدلنا غريبة فى حين أنها تعيش بشدة فى أحلامنا.. هذه المخلوقة لم تغلق قمها المرجانى السام إلا لى تجمع على شفتيها طعم القبله والانتحار فى آن واحد تقريبا.

عينها تضحك فى الفضاء بلا انقطاع لكل واحد ما عدلك، صديق البائس الذى حرمة العالم من خيال باسم، طائش، طائر مع العصفور الأبيض، سابح مع السمكة الحمراء كل صباح..

يتحطم كأس النبيذ الأحمر العادى الذى عكرته دوامات ألمك وعواصف أحزانك. تحتضر سيجارتك الأخيرة واللعة الفارغة جرفها النهر اللامبالى.

السحابة ليست بعيدة جدا عن قمة الجبل مثلما يقول (تجار المعبد) ^(٢٢٣) بإلحاح، إنها على العكس قريبة جدا. توقف لحظة وتأمل الكنز الذى نسجت حوله الجنيات هيكلا غازيا غير مرئى، حتى أن الحلم لا يطابق الرؤية.

تدخلك العزلة من كيائك كله، بلا نظام، مع ضوء النجوم والضمور الفلكى الهائل، أنت
الروح الحزينة، التى تبكى خلال اليوم، الخيال للمكتم.

مد يدك وأمسك السحابة، لأنها أيضا بعيدة مثلما يقول اليقالون بالباح. ها هى تعبر
النافذة وتأتى لعمسك. إنها تخدق الأسوار لتعيش معك، تشاركك أحلامك وخيالاتك التى
أراد الجهلة أن يخربوها. السحابة الآن تواجه قلبك تماما.. فاستمع لاهتزازها. إنها تقابل
رئيتك تماما.. فاستمع لخفقانها. إنها مقفلة بإيقاعات حنينية ستبقى إلى ما بعد موتك.

انفذ الضوء. انزع اللوحة. حطم الإطار وألقه بعيدا من النافذة. حتى تستطيع أن تعيش
مع هذه الكائنات العزيزة التى خطفها الغيوريون الذين لا يفهمون الحياة والإنسان. طهر
ياصديقى قلبك مع هذه السحابة التى أتت نحوك، عبر النواقد والأسوار، منطلقه من يدى
الرسام السريالى أنجيلو دى ريز، الصامت الأبدى. لأن الهواء والسحب تنتهى إلى اليؤساء
الذين ليست لهم أرض (٢٢٤).

٣- فؤاد كامل

لجج من ظلمات. عالم، يوما بعد يوم يبقى بلا شمس، وسيظل حتى نهاية الحياة. عالم هجرته هذه الشمس. لم يستطع تحمل ضوءها القابض على رؤى حب إنسانى ومخفيا منظورات ألم وتعاسة. شمس مستحيلة مستبدة. وحدها، توجد عندما تؤلفها عناصر مجهولة: إشعاعات غامضة منصدة فى ظلال هذا العالم، كلما نفوس الأشياء بالتدريج فى الظلمات، تستحم القلوب فى النور. أذخنة ينحشر فيها الأزرق غير الناصج بالأسود، حول أجساد مجهولة وغامضة، متحولة إلى حب ومعرفة.

لجج من ظلمات... الرجال مصابون بالعمى، لأن عيونهم تظهر كل درجات الرؤية والظلمة، ولا تصل إلى الفؤاد فى أعماق الحب الإنسانى. كل فرد موهوبا عيوننا واسعة أحيانا، وأحيانا ضيقة. عيون سوداء بلا إحصار، زرقاء بلا إحصار، خضراء بلا إحصار. يطلق الإحساس العام من عيون مسيجة، كغلاف ضبابية كثيفة وكبيرة، مؤرخا باليوم الذى انقطع فيه الضوء عن اللعب، وأسدت الجفون برقة.

لجج من ظلمات.. إخراج مشبوب بالعاطفة من فؤاد كامل يفيض بحب للإنسانية المطلقة، وبأفكار معذبة، وحده فؤاد كامل قادر على تغذيتها. هو الذى اصطدم بهذا العالم، وعانى كل أهوال الألم، الذى جعل صمته جسدا من كل عضو صامت فى عائلة الأوجاع. والذى عبرت روحه الهادئة تلك الأطياف التى اتحدنا معها فى الألم... نحن - الآخرين -، الذين لا نتمتع بالشباب (٢٢٥).

٤. عايدة شحاتة

امراة ممتدة فى أرض من أجل الخلود، يجف فيها الطين، اسمعينى:

كان الطين فى الوادى وعلى كل التلال محاطا بالصحراء.

فتح متشرد باب القبر المهجور، أخرج منه الأرواح المنسية التى ذهبت تتسكع على الكتيب، يذفن الشباب لكى يعود الرجال المكروئون للتمرغ فى سعادتهم المجذبة، لا تقلقهم على الإطلاق الوجوه الحزينة والأجساد الهزيلة.

كان الطين فى الوادى وعلى كل التلال محاطا بالصحراء.

حلم خصب بإظلام لونه الألم. شبح خلقه الحرمان. عالم معجون بالسحب. خرب عذابات، طرحته كل نجمة، سجين درجات لون الضباب الكثيف، القيمة تحولت نحو أرض مجهولة.

نزلت الأمطار النادرة، شبيهة برؤى سعيدة، على إقليم سنجاى فى قلب صحراء... هناك ولد الطين الحزين.

هل تبحث عن إحساس فى التمثال؟ نقب أولا عن أحشاء هذا الطين، ثم تعال إلى السطح إذا كنت تحب شفاافية الهواء.

الطين السنجاى الحزين يستعيد لمجروح حلما أحبه فى شبابه تمنى حياته فى ظل هذه الذكرى. عجن صبية منه عروستها وتركها على الساحل حتى تجفها الأشعة، بميدا عن ظل شجرة.

يتشتت شعرك فى الريح ويغطى الحقول، مطاردا لضوء الشمس الهائج. كل قرية بما فيها من نخيل الفواكه المبتذل، تحت شعرك الآن. تشيع موجات وصمت فى كل مكان

وتتجسد الأحلام فجأة . تضئء نفس الابتسامة كل هذه الوجوه . تلمس أقدامك العارية أكرام
الطين الرمادية التى خلفتها (عابدة) هذه المرأة للممتدة بخلود، ما دامت الحياة النكدة
مستمرة، بلا أسرار وبلا ثقة فى الإنسان كل الأسرار فىك، ولا توجد شفتاك . تملكين كل
الأحلام التى تسمح بحل شغرات العالم، ونبحث بلا جدوى عن عينيك .

امرأة ممتدة بخلود: ذراعاك، تحت ثقلهما المرغوب، تغطس فى أعماق القواعد . تنكئ
رأسك الحزينة على كتفك المدورة، تشبه قوساً بلا سهام . ينتصب نهذاك كرتين نادرتين من
ماس ساطع . جذعك أيضاً رقيق كفراشة عذراء . بين ساقيك تحتمى الشهوة والآمال الهوائية،
مرفرفة فوق الضلوطى، والشهوة تأتى للموت .. هناك ... سكنت العاصفة التى لن تنتفس أيا
كان الوقت . عند قدميك تتجدد كل رؤيا، تسرع، تنكسر، وهى سعيدة بتأمل الآلام التى
تفتش حياتها (٢٢٦) .

٥- صادق محمد

العمل الفني بالنسبة للناقد نقطة بداية مدورخه ووسيلة سامة للانطلاق. ردود الفعل التي حرصتها عند الناقد نتيجة فنية أيا كانت تمثل دائما نقدا مخلصا. كذلك الصور المحقة تكون فعالة بالأحرى إذا عرت شخصية المعلق.

أكثر من قطرة نبيذ لم تمكث في المستنقع الرملى.

جفت المساعة الخضراء التى تضم شفراتها الحادة كل رغبات العالم والموت. تلك الرغبات التى تواصل الحياة، تحلم بالانتحار، وتنتظر العدم.

منذ أن ثملت حبات الرمل، نزع الحب فى صحراء سوداوية.

موت غيمة متشردة، مغلفة بغيمة سوداء شاذة

الصديقة ذات الجفون المثقلة بالأحلام، تمهرت فى عمر الحادية عشرة. يملأ صدرها العارى الأفق تماما. مهولة ومتحجرة، تخلص من ثوب الزفاف المصنوع من حرير أبيض شفاف، وزهور يرتقال حطم ذبولها كل ما يمكن أن يضمه القلب من إيمان وعقيدة. بزت كل ألوان الألم والعذاب الكئيبة. خضراء مثل الحب. حمراء مثل الحب. سماء مثل الحب. سوداء مثل الحب الذى لا ينقضى قبل انقضاء الليل.

أيتها الراقصة، هل قرأت قصائد مراهقتى التى كتبته لك؟ بدم أحلامي، وبخار دموى التى عذبت مرارتها مومسات الحى اليقظ طوال الليل والنائم طوال النهار مثل ميت محترم.

قبلة لاحت من بلاطة فى الزقاق المظلم.

أين الكأس التي شربت منها طيور- ثعابين الزقاق المظلم ؟ كل زاوية فى هذا الزقاق زينت بشفتى توت مثل الأفخاذ السمينة. كفن أخضر يغطى أسقف منازلهم.

لماذا كل المنازل ليست مغطاة بكفن مماثل ؟ لماذا لم يقطعوا نفس الشيء لهذا الزقاق الذى يخفى الجماجم الضخمة، حيث يتحلى للجلد المتعفن والشعر الطويل الذى يشبه خيوط طين مملوء بالسوس.

قبلة لاحت من كل بلاطة فى الزقاق المظلم.

بحثت القبلة عن شفئك المملحتين لجأت إليهما قصيدة مؤثرة ورسم رقيق. شفاك ميتتان مثل وردة. حالمتان مثل محبرة خضراء. سامتان مثل أغنية. جميلتان مثل الاغتياى، الجريمة، والسجن، فانتتان مثل الجرح. خارقتان مثل الدم الأبيض. مغبرتان مثل الليقطة. رخوثان مثل كبد ممثلى بالنبيذ. ثملتان من الوجع. رقيقتان مثل الأظافر. حمراوان مثل الأيادى المصبوغة بالحناء. صامتان مثل السمكة الصغيرة. باسمتان مثل أهداب العيون الدامعة مبللتان مثل لبن من نهود المومسات .. أيتها المومسات اللواتى يسكن كل مقابر الحياة. سلاما .. لكم كل أنواع الألم على الأرض (٢٢٧).

٦- هاجاديا

النقد الحى نتاج كل الروابط الحساسة بقوة فى فكر الناقد، والتي تصعد على السطح بتأثير العمل الفنى.

لماذا لا نتحرين أيتها الكآبة التى نسجت كل قطرة دم منك ظلا؟

على طرف صحراء احتفالية، وسط حديقة تحيط بالدير، توجد حجرة الراعية. لقد أرادت إنجاز ثوبك قبل ولادة الفجر المترنح حيث ترضع المومسات عذراوات السماء من نهود ناضجة، تشبه رمانا بلوريا.

فى طفولتى أحببت مقبرة.

فى عمر السابعة، شيدت مقبرة فى قلب الصحراء، تأسنت حولها كل مومسات العالم. لم يكن لهن دين، انتظرن الموت فى صمت مروع كلما تجدد الخريف.

فى طفولتى أحببت مقبرة.

وصلت المومسات من كل أفق ليسهرن طوال الليل حول المقبرة. قبلت النجوم الصغيرة القمر السكران الذى قذف على الفتيات حطام كؤوس النبيذ. دمائنهن سالت على وجوههن الحزينة، المعذبة، فى صمت مروع.

كنت يا صديقتى واحدة من هؤلاء للمومسات. عانيت أنا كى لا تريقى دموعا على تلك الجروح التى لاكتشفها الناس عليك.

واد لامتناه مملوء ببيوت وأشجار مغمورة بدموع المومسات والتعساء. أحببت الوادى، لكن بيوته بدت بغیضة لى، سبحت فى الدم والدموع، نزقا، صحت وأصبحت رجلا.

ارتجفت المومسات من البرد حين كانت الريح عذيقة وقاسية . وسط المقبرة التي أحبيتها في
طفولتي ناحت جثة طفل وامتزجت أناته بصوته المدوى في كل الصحراء .

كان صوتاً ألقى من ينامون تحت الأغصان الثقيلة الفاخرة ، «سيأتى يوم تجف فيه دموع
ودماء المومسات ليولد لحم جديد ودماء جديدة» .

أيتها المخلوقة الحزينة، التي عجننت كل قطرة دم منك ظلاً.. لماذا لا تتحررين؟

فستانك الأسود الطويل يغطي جسدك كله لكنه لا يغطي جرحك . في طفولتك سكنت
في غابة أدركتها بغموض عبر جفونك المظلمة في أجمة سوداء . أيتها المخلوقة الحزينة، لا
أعرف لون عينيك الذابلتين تشبهان قطع فحم متحجرة .

بين حواجز قلبك الذابل زهرة ذات ثلاث بتلات: الأولى لجريمة يريدنها كل الرجال،
الثانية للحب الذي يفتقدونه، الثالثة لسجن شاق يترقبهم . ذبلت قبل ولادتك بطة أخرى كتب
عليها بحبر أخضر الانتحار الذي يخشاه كل واحد (٢٢٨) .

١- التلمساني

كل يوم فى الحياة نملأ بضمير الساعات التى أهديت لنا فى ذكرى سنوية شاردة.

الأطفال والمجانين لا يملأون الساعات، إنهم يفكونها. يستغلون كذلك فى نزف الأوقات التى لا يعرفون لها ثمنا. أحيانا تقاوم الساعات بعنف، فيتحول الأطفال والمجانين إلى نزف الأنف أو الأذن.

وعندما يبدأ كامل التلمساني فى اكتشاف المنطقة التى يجد نفسه فيها والأشياء التى تحيطه، يبدو متأثرا بحيوية مظهرها الرمزي. لقد تزود على الفور بعدد من الجروح يطبقها على سطح الأشياء ليفهمها. هذه الشبكة التى يتضح عبرها غموض الحب وتحدد بشكل خطير ندوب القدر الفردى. هذه الجروح التى يتركها التلمساني على طريقه، تصلح للملاحظة مثل ممرماني مفتوح فى كثافة المحيط، ويمكن تحويله بسهولة تامة بضمرة سكين عرفها عن ظهر قلب منذ الطفولة. يضل اليمام أحيانا سماء لكن السهام لا تصل أبدا يمامتها.

الجرح بالنسبة للتلمساني ولادة ثانية. طريقة لفتح العينين على جلاء الدم.. الجروح الأكثر دلالة هى تلك التى تأتى من الداخل، التى تنفجر بعد رحلة داخلية طويلة فى سطح الجلد مثل اللبسات الحمراء عندما تصبى فوق باب مسرح لمنع الدخول أثناء العرض..

يتذكر البعض أيضا بدايات متقلبة للتلمساني. تحت ظواهر ساطعة، خانت هذه البدايات تردد كبير تجاوزه اليوم. كان الإغراء قويا على فنان مصرى شاب لكى يستولى على خامات غير مستعملة تقريبا فى التصوير، تنغم وتؤطر حياة هذا البلد وتشارك فى تفرد عيون سكانه الأصلاء.

كان من الممكن بالفعل تغيير شكل واقع ساقط فى التشابه العام لكن لم يكن ممكنا إلا إخضاع فضول التجديد عند بعض الفنانين إلى لعبة إلهامهم. هذا ما أرادت إنجازها الحركة

الشرقية الجديدة، التي كان التلمساني واحدا من منشطيه، في انتظار اكتشاف الدرب المسدود الذي تقود إليه تلك النظرية.

كل هؤلاء الذين حاولوا وسيصرون على تأسيس فن قومي يخدم سمات نوعية لبلد معين يحكمون على أنفسهم بالإخفاق والسخرية التامة. إن الفن الذي يصبح يوما بعد يوم وسيلة لتوحيد الشعور الإنساني، لا يجب أن يوظف لحساب موضات وملابس وأقمار ورؤى محالية، أي لحساب حدود مزيفة أكثر عبثية ورداءة من الحقائق، منصوبة بين عقول لا تجرؤ على التعارف من أجل تضامن البشر. الفن ليس له وطن، ولا أرض. دى كيركو ليس إيطاليا أكثر من بول ديلفو الذي ليس أكثر بلجيكية من ديبجور ريفيرا، وهو بدوره ليس أكثر مكسيكية من نانجى الذي ليس أكثر فرنسية من ماكس ارنست الذي ليس أكثر ألمانية من التلمساني. كل هؤلاء الرجال يشاركون في نفس الوثبة الأخوية ضد العقول الديلية التي لم تعرف إلا إقامة عائق تافه.

قاوم التلمساني الإغراء، وما عمله اليوم يستطيع أن يطمح ليكون مفهوما ومحبويا، ليس من أجل بعض الفتات البائس لروح مصرية، وهو يعلق أيضا بعمله، لكن من أجل التمزيق العميق الذي يجوب عمله تماما، ويثبت إنسانيته الشديدة المستمدة من منابع الوجد العام.

في النهاية أريد أن أعبر عن رغبة مجانية: «لأن القصيدة تبدو للتلمساني من الآن فصاعدا من نفس أهمية وماهية اللوحة، أود لو قرر تصوير سيرك في مقبرة» (٢٢٩).

٢- معرض رمسيس يونان

يرسم رمسيس يونان أعصابا متوترة لدرجة الحاجة إلى القطع، لدرجة استدعاء القطع. رسمه لا يعرف الراحة، ولا التوقف ولا التراخي. إنه سريالي مثل تلك البيوت التي صدعها غضب داخلي أو خربها تمرد الأرض. عندما تصل شخصياته إلى درجة التقلص الذي لا يمكن أن يستمر وقتاً أطول فإنه لا يتردد عن بترها. هنا سر لوحته الكبيرة «مدار السرطان»، واحدة من الأعمال الأكثر إثارة، والتي له أن يفخر بها، هذا المصور المصري الشاب. يبدو الحصر الإنساني في هذه اللوحة مكرساً للسكون المأساوي للحجارة، واللوحة نفسها تبدو مسكونة بإشارات مقسمة سلفاً بسبب الاتساع المرعب الذي تمتلكه هذه الإشارات. يحرص رمسيس يونان على تطوير المتطلبات التشكيلية للفن ضمن ميخافيزيقية قهرية بالنسبة له، هذه المتطلبات لا تحول إلا صدفة العمل، وليس جوهره أو حقيقته، إذا سارع بالاستجابة لشروط التوازن والكتلة. هذا لكي يمر بحرية أكثر في تفسير الدراما الإنسانية التي لا تترك عيوناً أو أحلاماً. دراما الساعة «غير المجدية»، نقطة ميتة يظن فيها المرء أن الإرادة تنجح ويتصلب فيها ويتجمد كل شيء في حقد الزمن الشديد. دراما هذا «العناق» الذي لا يرخى أبداً ظفره ولا ينشر للمتعة على الإطلاق.

رسوم رمسيس يونان البارعة والسريعة مثل خطوط اليد، ليس الجانب الأقل مثالية في معرضه. إنه يسرب فيه قدرة ملحوظة على الإحياء، الأشكال فيها مشبعة بالهواء كما ينبغي، ويجري فيها إنسانية تكسب بتساؤلنا عن مصيرها. ليس من المؤكد أن الإجابات التي نحصل عليها قابلة للتطبيق.

في الوقت الذي تستفيض فيه أصوات محترمة من كل الجهات في شرح الوفاة المزعومة للسريالية، يحمل معرض رمسيس في القاهرة، مثلما يحمل معرض ماتا وفرنسيس وأنريكو دوناتي في نيويورك هذا الشتاء، إلى هذه المناقشات شيئا أكثر من التفتيد، يحمل إثبات طاقة خلاقة في أوج تدققها (٢٣٠).

٣- معرض سعد الخادم

هنا.. الشعر والعلم التصويرى يخدمان غذاء ثقافيا. كثير من اللوحات التى يعرضها سعد الخادم فى صالة المدرسة الفرنسية زينت من قبل معارض داخلية مختلفة.

عندما نرى هذه اللوحات اليوم، نجد خاصيتها الغنائية قد احتفظت بكامل قوتها وحضورها. بجانب لوحته «حمام تركى» التى يبرز فيها تأثير مستحوذ وغريب لحصى، دواخل شائكة لإغراءات قديمة واستخدامات محرم تعكير سكونها، لوحته «الطفل والعصفور» تتوسل للمشاهد برأى مسبق ومفاجئ عن سوداوية تصنع على كل شئ لمستها الملطفة. لا نعرف أى مشروعات بودلييرية تتسحب هذا، بين رغبات مستحيلة مثل المحافظة على انتظار حلو للعصفور والطفل المحبوسين فى قصبان عالم يعتقدان أنه حر.

عمل غير تقليدى وبلا أبحاث فى نفس الوقت، لم تعرف فيها جرأة مزيفة الفتنة البصرية ولم تحول الإحساس الشعري، هذا التكوين لسعد الخادم واحد من التكوينات الأكثر نجاحا التى جذبتنا فى معارض السنوات الأخيرة، لكن سعد الخادم لا يراوح مكانه. فى إبداعه المألوف يضيف مستوى جديدا: الطبيعة المصرية، مساحات قروية كبيرة يعبر عنها بعنف زلزالي تقريبا، تسيطر فيه الألوان على غايات التصوير. الأرض فى هذه المناظر الطبيعية مقلعة من خمودها، ويطلق الأزرق صيحات انتصارات كانت بالأمس غير مرئية. فى هذه المناظر الطبيعية يعود محرث الفنان من رياح موسمية عاتية وغير مكرثة إلى السماء وإلى الإنسان. التجربة التى يخوضها سعد الخادم فى اللون تجد تعبيرها الأكثر حدة فى لوحة صغيرة تصور مقابر القاهرة القديمة. الوهم فيها راق، نشعر بأنفسنا ندخل فى عالم مستقل حيث المستوى والإحساس بالأشياء مطابقا بالضبط لطيرانه اللونى.

أخيراً، نزين هذا المعرض بشكل فائق لوحة تاريخية عريضة تصور استيلاء جيش إبراهيم باشا على قلعة عكا استغرق سعد الخادم في رسمها شهوراً طويلة. من هندسة مثالية. تتألق في هذه اللوحة أضواء وحشية لا تحصى. موزعة طبقاً لمنظور صحيح وصعب، وتقود الحركة العامة للوحة. هذه اللوحة لا تروى فقط حدثاً ماضياً، إنه حدث ذاتى (٢٣١).

الصلابة الهيبة للموضع

• لماذا تريد من المصـور
الغوتوغرافي أن يترك عينين في وجه
ما نامت عين واحدة تكفى لإعطاء
التعبير المراد.

أحمد راسم

يبدو للكثيرين الآن أن السريالية كانت سحابة مريت على القاهرة، لكن هؤلاء لم يدركوا أن السحابة أمطرت، ولو قليلا، فأنبئت الأرض زوعا جديدا، أكلناه، فدخل في تكويننا الثقافي.

١ - أدخلت للسريالية الفنية والثقافية المصرية في الحركة الفنية العالمية التي انطلقت من أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى، بما استتبع ذلك من إدخال مصطلحات جديدة وإثارة قضايا بشكل جديد. وليس أدل على ذلك من أن جماعة الفن وللحرية هي التي أدخلت مصطلح ومفهوم وقضايا السريالية إلى مصر. والغريب أن رواد نفس الجماعة كانوا روادا للتجريد الحديث في مصر أيضا.

٢ - شاركت السريالية المصرية في الحيوية الثقافية والفنية التي تميزت بها مصر في تلك الفترة، وكانت السريالية نفسها جزءا منها بما أقامته من معارض وما أشعلته من معارك ثقافية.

٣ - لذا فقد قامت بعد جماعة الفن وللحرية جماعات شابة متأثرة بها مثل جماعة «جناح الرمال» وجماعة «الفن المعاصر».

٤ - أثرت الفن وللحرية في أجيال تالية من الفنانين استفادوا من روح السريالية وأساليبها في تكوين شخصياتهم الفنية وأصبحوا فيما بعد من أهم الفنانين التشكيليين في مصر. وقد كانت للحركة السريالية في مصر - مثلما كانت في أوروبا - تحديا كبيرا للكلاسيكية والأكاديمية.

٥ - على المستوى الأدبي، كان تأثير الفن وللحرية أقل، فالرائد الأدبي لها - جورج حنين - كان يكتب الأدب بالفرنسية. وتأثير لغة أجنبية مكتوبة على لغة أخرى أصعب بكثير

من تأثير فن مرثى أجنبي على فن آخر. فما بالك باللغة العربية بكل تراثها الضخم وبثاها للصح؟ ومع ذلك استطاع عدد من الكتاب المصريين الذى يقرؤون بالفرنسية أو تحت تأثير ترجمات عربية أن يدخلوا فى إبداعهم أصاليب أدبية حديثة متأثرة بالبريالية مثل توفيق الحكيم. لكن البريالية المصرية لم تستطع تشجيع تيار سرىلى أدبى مثلما شجعت تيارا تشكيبا. وهى أيضا لم تؤثر فى نقد الفن التشكيبى فى مصر مثلما لم تؤثر فى نقد الأدب، وذلك لنقص مشكلة اللغة الفرنسية التى كتبوا بها أهم مقالاتهم النقدية الأدبية والفنية. ولم يبادر أحد حتى الآن إلى ترجمة هذه المقالات إلى العربية لينتج فرصة الاستفادة منها.

٦ - ولا ننسى مشاركة الفن والحرية فى النضال السياسى والاجتماعى المصرى بقدر استطاعتها، كما أوضحتنا من قبل.

لكن كل هذه التأثيرات لم تحدث بسهولة على الإطلاق.

توضح نشرة «الفن والحرية» : «كان شهر مارس (١٩٣٩) حاسما بالنسبة للفن والحرية، فقد كانت الشكوك تلرود بعض العقول وتحوط بحركتنا وبالتصرع الذى استجاب به بعض المثقفين الشباب وبعض الفنانين المصريين لندائنا، ولكن بعد الاجتماع العالم فى الأربعاء ٨ مارس والجلسة الافتتاحية العامة فى الخميس ٢٣ مارس تبيدت هذه الشكوك نهائيا. وقد حضر هذه الجلسة ما يقرب من ثلاثين شخصا، وفى يوم الخميس ٢٣ أبريل تزامم أكثر من خمسين شخصا فى مبنى الفن والحرية للموقت الذى فتح أبوابه للعامة للمرة الأولى».

يفض النظر عن العماس فى هذا الكلام وعدم الجزم بأن كل من حضر تلك الاجتماعات انضم بالفعل إلى الجماعة، إلا أنه يشير إلى إقبال لا بأس به بالنسبة لجماعة ثقافية جديدة اختارت طريق الصدام مع الواقع المتخلف.

غلب للتوجس من الجديد الذى حملته الجماعة بعض الكتاب المحافظين لكى يهاجموها من لحظاتها الأولى: كتب نصرى عطا الله سوس: «لبن للجماعة التى تسمى باسم الفن والحرية لا تفهم الحرية إلا على أنها فوضى لا ضابط لها ولا قانون. كما أن معايرة الفن الأوروبى فى تخطئاته الأخيرة ليست حرية بحال من الأحوال، بل هى عبودية عمياء، وهذا هو ما نقطه جماعة الفن والحرية» (٣٣٢). ويعود نفس الكاتب ليكرر «بكل قواى إبه فن منحنى، وذلك بعد أن رأى كما يقول طرقا مما رسمه بعض أعضاء الجماعة. لكنه سرعان ما يسفر عن هويته التى تبرر له هذا الهجوم عندما يؤكد أنه كتب ذلك «مؤمنا بأن الفن الحديث متأمة يصل فيها الكثيرون». وغير ذلك يأخذ الكاتب على الجماعة أنها تنقل للحركة البريالية «وهذه حركة فرنسية محضنة لأن «الحركات الفنية لا تنقل بمثل هذه السهولة من قطر إلى آخر.. ذلك من حديث للشخصية والإلهام» (٣٣٣).

أى أنه فى معارضته للجماعة يتهمها: بالفوضى - معاصرة للفن الأوروبى الحديث المتخبط - نقل سهل لحركة فرنسية. أى أنه يتهمها بالتقليد. وهو الاتهام الأسلى الذى واجهته الفن والحركة، بل وما زال يواجهه حتى الآن عدد كبير من الفنانين العرب.

بعد خمس سنوات من الهجوم السابق ينشر الناقد ريتشارد موصيرى : رغم أن المستقلين يدعون تميزهم عن المدارس الحديثة بمفهومهم الشخصى فى الرؤية والرسم. إلا أن هناك تأثيرات ملحوظة عند أكثر من فنان منهم (٣٢٤). وهو نفس الاتهام الذى ساقه ناقد آخر هو صبحى الشارونى بعد سنوات أخرى عندما يصف جماعة الفن والحركة بأنها نجحت فى إيجاد عدد من الفنانين المتقين، وذلك فى كلمة له شديدة التناقض. فبينما يصف الجماعة بالتقليد يضيف فى نفس الجملة. كما يرجع إليهم الفضل فى توجيه الفنانين إلى البحث عن الأساليب الفردية فأصبح كل فنان يدرس ويبحث محاولا الوصول إلى أسلوب ذاتى يتفرد به، وبالطبع فالحكم الأول لا يتفق مع الحكم الثانى، بل إن الناقد فى مدحه للجماعة يخطئ تاريخيا عندما يقول: لهذا يرجع إلى رمسيس يونان وجماعة الفن والحركة الفضل فى ظهور أول معالم الشخصية الفنية المصرية وغير المتأثرة بالمدارس الأوروبية فى جماعتى الفن المعاصر والفن الحديث اللتين ظهرتا بعد الحرب العالمية الثانية. وإن كان ذلك التأثير قد حدث بطريق غير مباشر (٣٢٥). والصحيح أن أول معالم الشخصية الفنية المصرية الحديثة ظهرت مع جيل الرواد فى العقد الثانى من هذا القرن، كما أنه ليست هناك جماعة فنية مصرية حديثة لم تتأثر بالمدارس الأوروبية.

يثير صبحى الشارونى فى كلمته اتهامات أخرى ضد الفن والحركة يقول: إلا أن ما أثارته جماعة الفن والحركة قد أدى إلى نتائج غير التى توقعها أعضاؤها: كان لأخطاها هى سخرية الجمهور من الاتجاهات المعاصرة فى الفن التشكيلى إذ فضلت الجماعة فى توضيح الأسس الفكرية التى تقوم عليها. ولم تنجح فى اجتذاب الجمهور والمثقفين لمشاهدة وتنويع أعمال الفنانين المعاصرين. بل ألهها تسببت فى موقف السخرية ثم عدم المبالاة من جانب الجمهور بما يدور فى مجال الفن التشكيلى. وربط ذلك بالاتجاهات اليسارية فى السياسة وانتشر التعبير الدارج (فن سرىالى) وأطلق على كل عمل تشكىلى يتضمن أى تحريف أو تغيير فى النسب الطبيعية (٣٢٦). لا أدري عن أى جمهور يتحدث الناقد، وبالطبع فإن سخرية الجمهور من الفن التشكىلى لا تعود إلى الفن التشكىلى ولكن إلى الجمهور أساسا، ورغم أن الناقد يضيف بعد ذلك ما يحو تماما اتهاماته السابقة إلا أنه ربما قصد بذلك الاتهامات جهل جمهور عريض وعدم إدراكه لمتضمن حركة الفن والحركة وإبداعاتها. وهى مشكلة ما زالت محسوسة بشدة حتى الآن إزاء الإبداع التشكىلى الحديث.

عبر الشاعر أحمد راسم عن تلك المشكلة في حوار ظريف الأسلوب وتعليمي، يناقش فيه «ناقد فني نزيه، حول أعمال المعرض الخامس للفن المستقل. يقول الناقد في هذا الحوار: «لا أظن أنه قد حدثت في مصر مثل هذه الدفعة من الشذوذ. فهذا الناقد يعبر عن الطاع الأكبر من الجمهور الذي يرى في الأعمال السريالية «جهنمية» ويطالب رأساً مرسومة» بأن تقول شيئا، كما يطالب الفن بأن يكون منطقياً.

يورد أحمد راسم بأنه - أى الناقد - لم يتعلم أبداً ضرورة البحث لفهم اهتمامات الفنان، وفي محاولة للوصول إلى فهم يحاول أحمد راسم توضيح بعض الأعمال المعروضة. فأمام بورترية سيده للمصور الفوتوغرافي أيدابل، يقفان: كان نصف وجه السيدة مختفياً بقهوة. لم تبق إلا خصلة شعر، وعين، ونصف فم مبتور بشكل مدعش. يطلق أحمد راسم على هذا البورترية: «الصلابة المهيبة للوضع شيئا من الكهنوتية مثلما نجد في التماثيل. أنظر إلى هذا للفم، صوت هذه السيدة يجب أن يكون له نغين فائزة من الكريستال. ثم... لماذا تريد من المصور الفوتوغرافي أن يترك عينين في وجه ما دامت عيناً واحدة تكفى لإعطاء التعبير المراد». ويزيد أحمد راسم شرحاً على الوجه: «هنا سطح مصنى يستند إلى العين اليسرى. هنا رد فعل قوى. هذا الظل أعطى إحساساً بالموسيقى. أيدابل لا يتفتح مثل مصور فوتوغرافي بسيط، إنه يتمتع مثل رسام. يلمنح لجسود التجريد في الوجوه لأنه توصل إلى كفاءة جديدة، وإلى شخصيات متميزة هاجرا النمط العام. إنه يبنى بالأبيض والأسود حتى عندما يكون الأسود ظلاً شفافاً» (٢٣٧).

فلذا كان أحمد راسم قد قام بدور المدرس لناقد فني، فما بالك بالجمهور العادى؟ وهل المطلوب أن تكون الحركة الفنية واضحة بمقاييس الجمهور لكى تحوز رضاه؟ من البديهي أن كل حركة فنية جديدة وصادقة تسبق مستوى الأرض التى تقف عليها. وهذا شجع كثيراً من الكتاب على مهاجمة الفن والحرية، «لأن مصر لم تكن أرضاً صالحة لهذه الأفكار»؛ «فظروفا الخاصة تقول بأن بلادنا لم تكن تعاني من مشكلات الحضارة الأوروبية المعاصرة بقدر ما كانت تعاني من استبداد إقطاعى متخلف ونير استعماري رهيب. لم تكن مشكلة الحرية الفردية هي التى تؤرق ضمير المثقف الوطنى والاشتراكي بقدر ما كانت تؤرق عقله ونفسه مشكله حرية المواطنين جميعاً. كان يأبى ضمير المثقف أن يحصر المشكلة في ذاته نفسها. كان يأبى أن يصوغ أحلامه من أحلام المثقف الأوروبى الراض فحسب» (٢٣٨). وداود عزيز الذى كتب هذا الكلام يطالب الفن بأن يخدم السياسة بشكل مباشر وهو الموقف الذى وقفت ضده السريالية العالمية بما فيها جماعة الفن والحرية. كما يتجاهل الكاتب في نفس الوقت نضال الجماعة السياسى والفكرى ضد نفس «الاستبداد الإقطاعى المتخلف والظلم الاستعماري الرهيب».

بالطبع لم يستسلم أعضاء الفن والحرية لكل تلك الاتهامات. فقد رد عليها إبداعهم بشكل أكثر عمقا، فضلا عن كتاباتهم. يرد أنور كامل: «والمجمع المصري بحالته الراهنة مجتمع مريض مختل، فقد الاتزان لا في مقاييسه الخلقية فحسب، بل في أوضاعه الاجتماعية والاقتصادية أيضا. ومثل هذا المجتمع المقل على النهوض يجب أن تترك فيه الحرية المطلقة للكتاب والمفكرين في نشر آرائهم للجديدة للانتفاع بالحلول التي يعرضونها لعلاج المشاكل المتعددة. وجماعة الفن والحرية فئة من الشباب راعها ما رأت من انحلال عناصر القوة في مصر. فكرست جهودها لدراسة مسببات هذا الانحلال، ولإيجاد الحلول التي نرى أنها قد تعود بالخير على المجموع. فهي ليست متأثرة بحركة أدبية، وإنما هي حركة مصرية أكثر ما يمكن أن يقال فيها أنها ستكون مهدا لنضوج الأفكار الجديدة التي سنهني أسباب التطور لهذه البلاد» (٢٣٩).

ويرد كامل التلمساني لى لا يتيح الفرصة، للقراء الأفاضل بأن يروا صورة مشوهة ممسوخة لهذه الحركة العالمية - يقصد الحركة السريالية - التي تعبر عن أسمى وأنبيل المشاعر الإنسانية في القرن الحاضر، والتي وصلت عن طريقها الحضارة الفنية سواء في الشعر أو التصوير الحديث إلى الدرجة العليا. مؤكدا أن السريالية ليست حركة فرنسية محضة، بل هي حركة أول مميزاتها أنها عالمية في التفكير والأداء، وليس لها من الطابع المحلي أدنى نصيب قل أو كثر. بل «أنه ليس بين قادة التصوير فرنسي واحد». و«ليس للفن بلد ياصديقي» (٢٤٠). الأهم من ذلك أن كامل التلمساني حاول تأصيل السريالية بجذور مصرية: «هل رأيت يا سيدي (عروسه المولد للحلاوة) ذات الأيدي الأربع؟ هل رأيت عرائس القراقوز الصغيرة؟ وهل سمعت قصص أم الشعور والشاطر حسن وغيرها من الأدب الشعبي للمحلي؟ كل ذلك ياصدي سيدياليزم.. هل رأيت المتحف القبطي.. كثير من الفن القبطي سيدياليزم.. إننا لا نقلد المدارس الأجنبية بل نخلق فنا نشأ من تربة هذه البلاد السمراء وتمشى في الدماء من يوم كنا نعيش بتفكيرنا المطلق حتى هذه الساعة ياصديقي». ويضيف كامل التلمساني فيستشهد بأمثلة على تأثير الفرويدية - كأحد الروافد الأساسية للسريالية - على فنانيين وكتاب مصريين مثل محمود سعيد ومحمود ثورمور وتوفيق الحكيم. كما يستشهد في تلك المحاولة بعبارة للأستاذ يوسف العفيفي: «أن السيدياليزم ما هو إلا إلام الطمي الحديث لما نسميه نحن: الخيال. حرية التعبير. حرية الأسلوب. والشرق منذ الأزل موطن كل هذا» (٢٤١).

نأتى هنا لتطبيق عملي على أثر الفن والحرية في الفن التشكيلي المصري وتكوين جماعات فنية جديدة. بعد توقف معارض الفن المستقل الجماعية. كون أحد أصدقاء جماعة

الفن والحرية وهو حسين يوسف أمين عام ١٩٤٦ جماعة (الفن المعاصر) . دخل هذه الجماعة سمير رافع وعبداللهى الجزار وحامد ندا وماهر رائف وكمال يوسف. وكان بعض أعضاء الجماعة تلاميذ حسين يوسف أمين عندما كان مدرسا للرسم فى مدرسة الحلبية الثانوية، مثل عبداللهى الجزار. ويقرر صبحى الشارونى أنهم استفادوا من تجارب الجماعات المتمردة السابقة فى ميدانى النادى والسيريليزم. ويوضح من وجهة نظره أن الجماعات المتمردة كان أثر الغرب فيها واضحا، بينما اجتهدت جماعة الفن المعاصر فى إنتاج مصرى رمزى تعبيرى، (٢٤٢).

إلا أننى لم أجد فى تقديم حسين يوسف أمين لمعرض جماعته الثانى - مايو ١٩٤٨ - ما يختلف مع جماعة الفن والحرية فى الأسس العامة. فهو يعترض على أن يكون الفن تسجيلاً للمنظور، واستخدامه كرافاهية أو لستر آلام الإنسان وتزييفه. ويذكر صعوبة فهم العقل البسيط للفن الحديث. بل أنه فى نفس البيان ينكر أن سمير رافع فنان سرىالى، فى إنتاجه نظرة فلسفية عاطفية عميقة، تتعدى فى حدودها مظاهر تأثير البيئة. كما اهتمت الفن المعاصر بالظنون البدائية والديناميكية وخرجوا وقد أطلقوا على معرضهم الأول - عام ١٩٤٦ - عنوان «انفجار الخوف». «لأن جميع الأعمال التى عرضت كانت تسمى للمنفرج إحساسا بأنه انتقل ليعيش فى الجحيم الذى تخيله لفتى.. التلق وعدم الاستقرار وصدمة غير المؤلف وغير المتوقع».

ينكر الدكتور نعيم عطية أمثلة لبعض اللوحات السريالية لبعض أعضاء هذه الجماعة: لوحة سمير رافع «الزمن» التى مثلت المذهب السريالى فى المعرض الدولى عام ١٩٤٧، ولوحة «الكهف» لماهر رائف التى قدمها فى معرض مايو ١٩٤٨، ولوحات الجزار «رجل فى قوقعة» و«المرأة فى قوقعة» عام ١٩٤٢.

كما يصف الدكتور عفيف بهنسى جماعة الفن المعاصر بأنها عبرت عن سريالية جديدة مناخها مصر وللخيال الشعبى فيها. كما يصف عبداللهى الجزار - مستندا إلى كتاب جون وسيمون لاكوتير «مصر فى حركة» - «بأنه من أبطال هذا الاتجاه» فنان موهوب بصورة لبيضاء الناس فى المدينة وحولهم جميع علامات البؤس ترسخها الأوهام والمعتقدات وتحاول أن تصنعها التعاويذ والطلاسم والسحر يرموز جملت أسلوبه أقرب إلى السريالية، ولكنها سريالية مستقلة عن أى مفهوم غريب» (٢٤٣).

عبر «الجزائر» بلغته التعبيرية الخاصة عن الخوف الذى يسود الحياة الشعبية وعن التشاؤم الذى يثقل كاهل الناس. وعن الثورة العاجزة فى مواجهة للتقاليد الموروثة. لقد صنع

هذا الخوف المشترك في قرارة النفوس مجتمعا ذا ملامح محددة لا يمكن إخفاؤها، ومزيج من الرمزية والسريالية عبر الجزر عن كل هذا في : الرجل الأخضر، العرافات، فرح زايدة، أبو أحمد الجبار، لزار، الزناتي خليفة، الأحياء والأموات.. وقد نتج للجزر إلى الدبع الأصل للسريالية، إلى نظريات فريدة في التحليل النفسي، إلى الأحلام والعقل الباطن..

هناك مصدر آخر من مصادر تأثير الجزر بالسريالية هو الفنان البلجيكي بول ديلاور الذي استوقفه أعماله عندما سافر إلى بروكسل عام ١٩٥٨. واهتم للجزر بأعماله وراح يتتبعها في جميع متاحف بلجيكا وليس في بروكسل وحدها.

في تطبيق على لوحة الرجل الأخضر الشهيرة للجزر يلمس الأستاذ بيكار نفس المصادر ويؤكد وجود دكتور في التحرر من عقال الوعي، والاستسلام لقياد غيبوبى، وغفوة نصف واعية، يرى بعين باطنة ما لاتراه عين ظاهرة. ليست الأحلام وأصغاتها التي تراوده أثناء النوم العميق، أو الرؤى التي تداعبه في حالة النصف نقطة سوى عينات من هذا العالم الكبير القابع وراء أسوار النفس^(٢٤٤)، مع تحفظ على كلام الأستاذ بيكار السابق فالأحلام لا تراود الانسان في النوم العميق، كما أن الغيبوبة التامة لا تصل إلى أى رؤية.

أما حامد ندا - في مطلع شبابه - فقد قرأ بنهم كتب علم النفس، وهام بتحليل فرويد وآدلر للسلوكيات المرضية التي تتخفى وراء كثير من السر التي تبدو علانية مألوفة. وانتبه إلى التضاد المأساوي المضحك بين المظهر والمخبر في حياة الأوساط الشعبية. بل أنه أتى بفعل سريالي عام ١٩٥١ عندما أحضر فرقة «بانديرة» اختبرت للزمالك بأعلامها المزركشة وموسيقاها الصاخبة وتجمهر حول المظيين والأقزام وضاربي الدفوف وبوابو الحى الأرستقراطى ودخل الموكب كلية الفنون الجميلة أثناء إقامة إحدى حفلاتها. فأنار النفور وارتسمت علامات الاحتجاج على قسائم المتقنين والبرجوازيين.

وصل الأمر بحامد ندا إلى أن يكتب في جريدة وطنى: «كل عمل فنى يخلو من السريالية لا يمكن أن يعد عملاً فنياً. بمعنى أن التعبير للتفانى مهما كان لونه أو اتجاهه لا يمكن أن يخلو من نغمة الفنان إذا كان عملاً صادقاً»^(٢٤٥).

ومع ذلك. يرى الدكتور نعيم عطية أن حامد ندا في النهاية ليس مصوراً سريالياً. فهو وإن كان قد دعا إلى تحرير الحس من ريقه المسلمات الطيقة إلا أنه لم يعتمد بصفة أساسية على الفولمض التي يفرزها للاشعور. وكان للجزر أكثر اعتماده على الفولمض. لم يبحث حامد ندا مع السرياليين عن الوسيلة التي توصل إلى إحداث الأثر الزلزلى فى الاشعور أو

الفعل الفردي الباطن حيث توجد الأشياء على نحو غامض مبهم، وتكرابط ترابطا نابعا عن عالم آخر غير عالم الواقع. كما لم يركن ندا إلى اللحم ولم يفرق الروح في خمرة للخيال لإقامة فوضى مقننة (٧٤٦).

وثائق

«إننا ننتع بالمتواطئين، وبالتالي بالمجرمين، كل أولئك الذين لا يدفعهم الوجه الحالى للعالم - وجهه يزداد بشاعة مرة بعد مرة - إلى أشرس التمردات. ونضع على رأس هؤلاء المجرمين جميع الآباء البلهاء (روحيين كانوا أم لا) وجميع القادة (سياسيين كانوا أم لا) الذين لا يعملون، بطاقتهم الديناميكية أو يفتلهم، إلا على تدعيم، إن لم نقل تقوية، المواقع الرئيسية للنظام الأبوى القائم، حتى وهم يشيرون لمبادئ توصف بالثورية».

رغميس يونان

يحيى الفن المنحط

من المعروف أن المجتمع الحاضر ينظر بعين الازدراء إلى كل خلق جديد فى الفن أو فى الأدب طالما يهتد النظم الثقافية التى تكبت قدم المجتمع سواء أكان من ناحية التفكير أم من ناحية المعنى.

ويظهر هذا الشعور بالازدراء جلياً فى البلاد الأوتوقراطية اللزعة، وخصوصاً فى ألمانيا حيث يتجسم التعدى الشنيع ضد الفن الحر الذى دعاه هؤلاء للفن المنحط.

فمن حيزان إلى بيكاسو وكل ما أنجزته العبقرية الفنية المعاصرة.. هذا الإنتاج الكبير الحرية والحرى الشعور بالإنسانية، قد قوبل بالشتائم وديس بالأقدام. ونحن نعتقد أن التعصب للدين أو الجنس أو للوطن الذى يريد بعض الأفراد أن يخضع له مصير الفن الحديث ما هو إلا مجرد هزة وسخرية.

نحن لا نرى فى هذه الأساطير الرجعية إلا سجونا للفكر. إن الفن بصفته مبادلة فكرية وعاطفية دائمة تشترك فيها الإنسانية جمعاء لن يقبل مثل هذه الحدود المصطنعة. فى قبينا المستروكة الآن للهمج، يمزقون صور رينوار ويحرقون مؤلفات فرويد فى الميادين العامة. إن أفع منتجات كبار الفنانين الألمان أمثال ماكس أرنت وبول كلوى وكارل هوفر وكوكشكا وجورج جروس وكاندنسكى قد صودرت وأحل محلها الفن النازى العديم القيمة. كذلك فى روما أخيراً قد شكلت لجنة لتنظيف الأدب!!.. وقد قامت بمهمتها وقررت سحب كل ما هو ضد القومية وضد الجنسية وكذلك كل ما يعود إلى للتشاورم. يارجال الأدب ويارجال الفن لنقف معاً ونقبل التحدى. يجب أن نقف فى صف هذا الفن المنحط ففیه كل آمال المستقبل، لنعمل لتصريفه ضد العصور الوسطى الجديدة التى يحاولون بثها فى قلب أوروبا مرة أخرى.

وقد وقع الفنانون والكتاب والصحافيون والمحامون على هذا البيان وأسماؤهم كما يلي:

إبراهيم واسيلي - أحمد قهمي - ادوار بولاك - ادوار ليقى - ارمان انتيس - ألبير
إسرائيل - ألبير قصيري - التلمساني - الكسندرا ميتشكوفسكا - اميل سيمون - انجلو بولو -
انجلو دريز - أنور كامل - انيت فديدا - أ. بوليتس - ل. كانتى - جرمين إسرائيل - جورج
حنين - حسين صبحى - أ. رافو - زكريا - العزوني (عضو نقابة المحامين) - سامى
رياض - سامى هانوكا - لسكاليت - عبد الخالق العزوني - فاطمة نعمت راشد - سيف
الدين - محمد نور - نذاف سيلير - هاسيا - هنرى دومانى

القاهرة فى ٢٢ ديسمبر ١٩٣٨

الفن والحرية

النشرة الأولى - مارس ١٩٣٩م

عن الفن والحرية

هناك من نيهنا متسائلا: لماذا تحبسون أنفسكم فى عنوان محدد لهذه الجمعية التى تريدون تأسيسها؟ أن يبعدكم عن هؤلاء الذين لا يربطون الفن بمنفعة فائقة - أو يفضلون دائم؟.

وعلى هذا نجيب فوراً: إن الفن كما نراه لا يتكون من صور أو أشكال مدحوة، لكنه يمثل أكثر من ذلك، يمثل شيئا آخر. أبعد من كل الترجمات الممكنة للحياة، وأبعد من كل التفسيرات المؤقتة أو الخالدة للأحاسيس، ولكل حالات وأوضاع الوعي. الفن يمثل طريقة وجود، موقف حيوى وفى نفس الوقت عاطفى رواع. هناك نوع من الأناقة الأخلاقية لها المقام الأول عند الإنسان، عندما يعبر بنفسه العتبة يصبح الفن ابتداء منها أكثر سهولة للمنال. بواسطة هذه الأناقة الأخلاقية يؤكد الفرد ذاته فى مواجهة قوى الفساد والخزى. هذا الفرد يجد نفسه فى الوقت الحاضر مدافعا من أنظمة معينة مصممة على إرغام الروح على أوضاع أكثر بؤسا. بؤس روحى لا مثيل له إلا البؤس المادى المفروض على شعوب بأكملها يحرمون عليها الزيد بينما يسلطونها المدافع. أى أنهم يريدون أن يتخلى الفكر عن كل حقوقه وتجريد الإنسان من امتلاك مصيره.

إن الذين ينتقدون بغباء لوحات «رينوار» أو «كوكوشكا»، لا يهاجمون فقط طريقة فى الرسم، لكن أيضا طريقة فى الفهم وإدراك الحياة. ليس هناك من له الحق فى العلم بصورت مرتفع طالما يعطى الحلم للفنان، ويشكل عام، إرادة التخلص من واقع تزداد صعوبة الحياة فيه أكثر فأكثر، وإرادة التخير الدائم للوطن. عندما نصل إلى الاستقلال الفكرى فى العالم، يكون استيراد الحلم ممنوعا لأسباب اجتماعية هامة. منذ «شاجال» حتى «سلفادور دالى»،

(*) ابتداء من هذه الصفحة وحتى صفحة ١٥٩ للترجمة الكاملة لهذه النشرة.

حكم على نصيب الحام فى الرسم الحديث بالموت... نعتقد أن هناك فرصة لرد فعل هذا التذجين القدر للفن. نعتقد أن هناك فرصة لتحقيق بلسرع ما يمكن وحدة كتاليف وفنانين حول ناس وأعمال لا تقبل الانحراف لمصلحة مجتمعات انتهت. هؤلاء الناس وهذه الأعمال موجودة فى عدد كبير من الدول، وهناك إلهارات بأكملها ليس لها سوى مهمة وحيدة حولهم ومندهم، إما بالصمت أو بالافتراء أو الرعب. ليسوا فقط مجودين، وإنما يطلون فى عالم مسكون بأشباح دامية. وهى الكائنات الوحيدة للحية تماما.

إن من أكثر التناقضات قوة فى العصر الحالى أن نطالب بالحرية الفنية بينما هناك إجماع على أنها أمر طبيعى ولا مقدس. تناقض، ومع ذلك سهل للتفسير لأن للفن يستمد من هذه الحرية نفسها إمكانية أن يصبح خطيرا على مجتمع معين، كما تصبح ممارسة هذه الحرية بالضرورة أكثر خطورة عندما تكون الأنظمة الاجتماعية أقل قدرة على احتمالها.

هذا بالنسبة للفن، وللحرية. أما الآن فالكلام للشباب الذى يريد - ويجب - أن يخلص من كل أشكال الالتزام المحافظ والتبعية والشك الفلسفى الكاذب الذى ليس أهل إمامة من المصينين السابقين.

«اللجنة»

أصداء بيان

مثمنا توقعنا لبياننا فى ديسمبر ١٩٣٨ : «يحيا الفن المنحط» قوطع هذا البيان بعناية من أغلب الصحف .

أغلق الأستاذ «جون ليجو» - المعروف أكثر بالاسم المستعار «ر. دى كى» أعمدة «البورص ايجبسيان» الذى فتح صالوناتها على اتساعها من جهة أخرى أمام موظفى «الزمان» وجمعية السباكة . وافقت هيئة التحرير الاسكندرية لـ «البورص ايجبسيان» الأقل رجعية ، على الإشارة إلى ظهور البيان . «جورنال ديجييت» من جانبه لخص المضمون وذكر الموقعين عليه فى عدد الإثنين ٢ يناير . نشرت مجلة «لا ريفى دى كونفرنس» - عدد ٣٠ يناير - النص الكامل ملحقا به القائمة الثانية للموقعين . نفس الشئ عملته الجريدة اليومية اليونانية «كيريكس» فى عددها بتاريخ ١٥ يناير . علقت «المجلة الجديدة» على البيان بكلمات مفعمة بالتعاطف . وأشارت إلى تأسيس جماعة «الفن والحرية» ، ونشرت نص «جرنيكا بيكاسو» . بعد ذلك ببضعة أيام ظهر تحليل مفصل لنفس الـ «جرنيكا» فى «البلاغ» . وأخيرا كتبت «لانوفيل ريفى فرانسيه» فى أول فبراير السطور التالية :

«على ظهر نسخة من «جرنيكا بيكاسو» نشر تجمع جديد فى القاهرة بلغتين بيانه «يحيا الفن المنحط» ، موقعا عليه من أفضل أسماء المثقفين المصريين ... الشرق يعمل فى الدفاع عن ثقافة الغرب»

ليس لدينا الحق فى أن نظهر استياء من هذه النتيجة الأولى لكن ليس لدينا الحق كذلك فى أن نعيش على ذكرى هذا البيان . أيها المثقفون والفنانون ، لا يكفى القيام باحتجاج لفظى ضد المحافظة والرجعية يجب القيام بعمل معتبر للنشر والتوضيح . يجب ، وبسرعة شديدة ، أن

يتحول هذا البيان المتواضع إلى مجلة قوية وفعالة. إننا سننظم من أكتوبر القادم عروضاً سينمائية لعرض أفلام طليعية. وسندعو بيننا بعضاً من كبار ممثلي الفكر الحر.

انضموا إلى «الفن والحرية». أرسلوا طلباتكم إلى سكرتارية الفن والحرية، ٢٨ شارع المدايح.

نشرت «الفن والحرية» مؤخراً أول كراس باللغة العربية يتضمن نداء للشباب المصري، ودراسة عميقة للأستاذ جورج عزيز، عن عمل «أندريه جيد»، وكذلك ترجمات لمناقشة هادة بين «أندريه جيد»، «جوستاف رجليه»، «جيتانو»، «ساقميني»، «جون سترلكي» حول المؤتمر الأول للكتاب للدفاع عن الثقافة. هذا الكراس يباع في كل المكتبات بسعر قرش واحد. ونحن نطلب بإلحاح من كل واحد من أصدقائنا، نعرفه أو لا نعرفه، أن يؤمن انتشاراً أكثر اتساعاً له.

بعض الكراسات الأخرى قيد الإعداد. واحدة منها ستكون تحت عنوان «المثقفون وأسبانيا»، وأخرى ستضمن نوعاً من المختارات من الشعر العربي الطليعي وترجمات قصائد لـ «بول إيلوار»، «أندريه بريتون»، «وليام أوبن»، «ريغدي»، وآخرين.

أخيراً، نحن نشرع في تنظيم ندوة تحية لـ «فرويد» سيلقى فيها الأستاذ جورج عزيز، محاضرة باللغة العربية عن التحليل النفسي ومبدعه. الموعد والمكان سيعلنان قريباً في الصحف.

من أجل فن حر

فى ذنبته النقدية لصالون الأطفال، يعترف الأمية «جيل بوريلى» (٢٤٨) مرة أخرى أنه كان فى المغرب، وينتهى بمقارنة هذا المعرض للطفولى بصالون عمال السكك الحديدية. على العكس، عندما أقيم معرض السيد «أوجيس»، عرض على ثلاثة أعمدة سوابق مثلد «موريس أوتريلو» (٢٤٩)، ممجدا موهبة وأصالة محسوب الوزير اليابانى. ووقعت «صفوة المجتمع القاهرى» فى الفخ، أو على الأصح فى قشور «الساموراي» (٢٥٠)، التى أكدت اقتناءها بمبلغ ٢٠٠ جنيه مصرى. ويمبلغ مماثل لشراء أعمال منسوخة متواضعة، أثبتت «صفوة المجتمع القاهرى» حبها للهائل للفن وفى نفس الوقت جهلها المطبق بمادة الرسم. إنها من نفس قيمة أسلوب «أوتريلو»، بشرط أن يكون منسوخا بيد «السيد أوجيس». على «السيد بوريلى» أن يعتقد أن «أوتريلو» هو الذى ينتحل السيد أوجيس. ونشكر السيد «أوجيس» على قدومه. لقد سمح لنا أن نتعرف على حالة «صفوة المجتمع القاهرى»: بضع درجات تحت الصفر.

إنها لا تمارس نزعة قومية، ولكنها تفصل - وبالحزن - تهريب هذه الأموال للخارج. هناك كثير من الرسامين السيئين فى مصر، من «صبرى» إلى «صباغ». لكن هناك أيضا جيدين - إلا أن لهم عيبين:

١ - إنهم شيان.

٢ - إنهم لا يقلدون «أوتريلو».

إنهم يتجاهلون قواعد الأكاديمية. يفصلون «بيكاسو» على «فان دونجن»، و«روو» على «سوما». لديهم الجرأة على البحث عن وسائل جديدة للتعبير. ولديهم نفس الجرأة على حب

السريالية. حينما يعرضون، يحIRON الجمهور بلا أى اهتمام. إنهم يقتلون المفاهيم التشريحية لأسس اتجاهات عديدة. يعلنون تضامنهم مع الرسام الشعبى ونحات عرائس الحلالة. لا يقيمون المؤتمرات على شرف «مختار» حتى ولو كانت من أجل التضامن الوطنى.

إذا كان هناك ناقد معين. حتى العام الماضى؛ اهتم بمجهوداتهم وبحث فى تكوين ذوق الجمهور. فإننا لانجده هذا العام. لقد حل محله السيد «جيل بوريلى» الذى كان فى المغرب. والمغرب ليس بلدا، إنه جامعة للتفقد الفنى يكون فيها «المستر بوريلى» دكتور شرف. إننا لا نستطيع فهم: لماذا يضع تحت حماية المغرب الأخطاء الدورية الكبيرة (٢٥١) التى تدفعها البورص المسماة بالمصرية. وإن نتحدث عن اللامبالاة الأثيمة لرئيس تحرير هذه الصحيفة اليومية. وفيما يتعلق بصحف أخرى، فإنها لا تستفيد من آراء السيد بوريلى (وهو لا يستطيع أن يكشف الغيب عند أى إنسان) لأنها على الأقل تحاول الارتباط بنقاد غير أكفاء إلى حد ما!.

لو بقى الجمهور فى هذه الحالة من البلاء لمزيد من الوقت، فسينتهى الأمر بالفنانين المصريين المهويين إلى الاغتراب. وسيلتقى بأمثال «جيل» ليويخه. إنه نفس «جيل» الذى يقيم سدا من الحماقة ضد الأفكار الجديدة.

إن أول الشروط المناسبة لظهور الفن هو الحرية.

حرية الانطلاق فى الأبحاث الأكثر شجاعة. حرية نشر نتائج هذه الأبحاث. أنا لا أبالغ فى التأكيد على أنه لا توجد حرية فى هذا البلد، مع أنه ليس هناك أى نص قانونى يمنع الفنانين عن التعبير كما يشعرون. لكن هناك ما هو أسوأ: وباء بوريلى، وباء على نمط «تينوروسى» (٢٥٢)، غمر الفنانين والجمهور فى سلبية شاملة. دونما احتجاج، بينما يتحدث الأقل إصابة به عن ناقد كفؤ: «لا أحد يسمعه، إنه كاذب». إن الجمهور يفكر بالوكالة. أعطى توكيلا للناقد فيما يتعلق بالفن. ولأن هذا الأخير تحت مستوى الفكر، فلا بد أن يسحب هذا التوكيل. ولأن الجمهور ليس لديه التعليم الفنى الضرورى. فلا بد من إعطائه له، لكى يكون جديرا بتصحيح أخطاء غير الأكفاء. ويجب أن يقوم الفنانون بهذه المهمة فى جهد جماعى. عن طريق المحاضرات والمعارض والمقالات فى كل الصحف التى لا ترفضها. هذا هو الطريق الوحيد لإحداث التطور الفنى فى مصر. بالفعل نحن فى تراجع منذ بداية الموسم.

لقد حان وقت البداية، إذا لم نكن نريد أن نفقد كل ما جئناه فى السنوات الأخيرة. إن الفنانين الذين يشعرون فى أنفسهم القدرة على الاضطلاع بهذا الدور التعليمى يعرضون

علينا برنامجهم ويلتقون في الحركة التي نعدّها في هذا الاتجاه. لكنهم يجب أن يسرعوا،
لأننا نعمل على إيراها.

مارسيل بياجيني

منبر حر :

في كل عدد من نشرتنا ننشر مقالاً يعالج موضوعات الساعة الأكثر أهمية. هذه
المقالات لا ترتبط إلا بالمسؤولية الوحيدة لكتبتها.

خونة أسبانيا

إلى من قلقوا على صحته الضعيفة .

دأب «إيلي فور» (٢٥٣) على الرد: «عندى وجع فى أسبانيا» . إيلي فور مات، لكن على الأقل، لم يطلعه أحد فى ظهره .

مأساة أسبانيا، التى يتهاى ستار الفصل الأخير لأن يمدل عليها، ستظل العار الذى لا يمضى للأحزاب الكبيرة المسماة بـ «اليسارية» وللسياسيين الذين قدموهم لنا كخدم مخلصين للنموذج الديموقراطى . هذا لا يعنى إحصاء - بعد قوات الأوان - لأخطاء مرتكبة، ثم التعجرف بإعلان: «آه... لو حدث كذا وكيت...» لكن مأساة أسبانيا تحدد الحد الأدنى للإخلاص الواجب من ناس نحو الأفكار التى تلهمهم .

ونحن نصيغ التوضيح الآتى : «ليون بليم» (٢٥٤) خائن «سمعا ما يدل على أنه رئيس الـ «اس . اف . اى . او» (٢٥٥) لقد تصرف ليون بليم نحو أسبانيا الجمهورية تماما مثلما يتصرف أى سياسى راديكالى فى السادس من أغسطس ١٩٣٦ ، مطلقا حدود «بيرنية» ومدشنا الأكثر مسخا فى سياسة عدم الانحياز، وافق الاشتراكي ليون بليم عمدا على العمل، والاتفاق مع مدينة لندن ومحمور برلين - روما، لسحق القوى الاشتراكية فى أسبانيا.. كان لديه الاختيار بين احتمالين: تعبئة للجماهير أو الاستقالة . لكنه اختار احتمالا ثالثا: استخدام السلطة من يوم لآخر . إلا أنه بالفعل لم يمارس السلطة . إنه كابدها . وحجته القوانين الاشتراكية، معروفة جيدا . أنظروا ما أتى من قوانين اشتراكية ومن أسبانيا فى نفس الوقت . من جهة أخرى، أنشاعل كيف يتوازن تصويت أى مكتب قمع أو تقنين محدد للراديو مع سقوط «بادجاز» و«ملقا» و«طولود» ؟

أثناء المناقشة الأخيرة الكبيرة حول السياسة الخارجية في قصر «بوربون»، اعتقد ليون بليم بأنه يجب التباهي بإهمال مدينة «أياني» عن طريق توقيف قطار الذخائر المخصصة للمدافعين عنها. من الصعب أن تدفع بعيدا حسن النية والخيانة.

لقد سلطت حرب أسبانيا الضوء مرة أخرى على الجنون الماسوشي للاشتراكية الديمقراطية الأوروبية. لم ينفع أي درس. لا إيطاليا، ولا ألمانيا، ولا النمسا ولا أسبانيا. وكلمة ماسوشية هنا لا تبدو مبالغة على الإطلاق. إنها الوحيدة التي تستطيع تفسير جمل مثل تلك التي نشرتها «الشعبي» في ٦ فبراير: «الهزائم أكثر فعالية من الانتصارات لتطوير البروليتاريا». أي الترحيب بكل هزيمة جديدة. مجموع الشهداء يمارسون أعمالا جيدة. هناك شباب اشتراكيون لأنهم فهموا لامعقولية العالم المعاصر، وهذا العالم الذي يهينهم جدا بسبب الاعتقاد في تحقيق الاشتراكية، وبسبب دورهم الحالي. اشتراكيهم لن تحقق إلا في الموت. نموذج الشهيد في رأيهم مرغوب فيه أكثر من نموذج الملتصق. منذ سنوات، باشرت الأحزاب اليسارية «نزع سلاح» أخلاقي لجماهير العمال. يتنزع شعارها «الدفاع عن الديمقراطية» من العمال كل إمكانية لنقد، سلمى أو غير سلمى، هذه الديمقراطية التي تقودها أوامر اقتصادية غير مفيدة إلى قاشية أكثر، أو، أقل تقنيا. وهذا تأكدنا منه على مدى تجربة بليم.

عندما ١٦٦١٦٦+ عرف المرحوم «روجيه سالانجر» (٧٥٦) أمام مجلس الشيوخ الرجعي أن الاستيلاء على المصانع غير قانوني، وصف الشرعية البرجوازية الجامدة بالإضرار بشرعية حية، مادية، وفي قلب المستقبل.

إن الاشتراكية الديمقراطية وحلفاءها من اليسار لا يعرفون إلا التضحية بالمستقبل من أجل الماضي، والتضحية بمبادرات الطبقة العاملة من أجل شرعية بالية، والتضحية بأسبانيا من أجل مدينة لندن. إن انتحار «روجيه سالانجر» هو انتحار رمزي إلى حد كبير. يتعلق تماما بسياسة، وبأزمة روح، لا علاقة لهما بالاشتراكية.

يؤخذ عادة على الكتاب والفنانين أنهم متخلفون بسنوات لا بأس بها عن أحداث عصرهم. لكني مازلت مقتنعا أن هؤلاء الناس، رفاقي، لديهم دور فذ يلعبونه. يجب الإسراع بوضع نهاية للأحزاب العجوزة، ولانتهاء جذريا من هذا للجنون الماسوشي الذي يثقل على الحركة التقدمية في العالم. يرد «نيكولا كالاس» في واحد من أروع فصول كتابه «مباحث النيران» بهذا الأمر: «فلنكن قساة». وأنا أضيف ببساطة: «لكن واضحين ومن ثم قساة». لأنه لدينا أكثر فأكثر ناس نأخذ بتأرهم.

جورج هنين

كتب تجب قراءتها

«اجريجور»، تأليف «بيير ملبى» (مطبوعات جون فلورى، باريس ١٩٣٨). دراسة أصيلة ومشوقة عن دورة الحضارات والأسباب المدهشة لسقوط الأساطير والتصورات الجماعية التي تدعمها.

«مباحث النيران» تأليف نيكولا كالايس (مطبوعات بنويل، ١٩٣٩) تأليف مثير من كل ما هو صالح وقادر على الحياة في النظريات الفلسفية والفنية الأكثر حداثة. يقول لنا «بريتون» إن فكر نيكولا كالايس: «ممنط بقدره غير عادية على السريان الفعال، قدرة نقية لرجال لديهم الرغبة، ليس فقط في تفسير العالم، لكن في إعادة بنائه على قواعد جديدة».

«المسوخ» و«القصر» تأليف فرانز كافكا (مطبوعات جاليمار، ١٩٣٨). يجب علينا العودة بالتفصيل لحالة كافكا. يمكن بالفعل أن يفسح عمله الهام للغاية مكانا لتفسيرات تصفية بقدر كاف (على سبيل المثال ملحق ماكس برو في «القصر»). مع أن فرانز كافكا يحسب فيه من البداية في عداد كبار الشعراء، وكبار «المستبصرين» في العصر الحديث.

«الخبز والنبيد» تأليف اجنازيو سيلون^(٢٥٧) (مطبوعات جراسيه، ١٩٣٩). رواية مركزة، متينة كل صفحة فيها إما اكتشاف أو تعليم لأن المقصود هو التاريخ اليومى لمناضل ضد الفاشية، يشارك بدوره في عمل تحريرى فى القرى الإيطالية.. إنها أكثر قوة بكثير من «شهادات زور».

خطاب شخصي من كامل التلمساني إلى جورج حنين

كتب كامل التلمساني هذا الخطاب الشخصي السريالي بالانجليزية إلى جورج حنين عندما كان الأخير في باريس. ليس على الخطاب تاريخ إلا أنني أرجح أنه كتبه في النصف الثاني من الثلاثينيات، كتب التلمساني الخطاب على ورقة كبيرة على وجهها الآخر رسم سريالي كتب بجواره:

«فهيمة كما تبدو بعد انتهائها من واجبها الأخلاقي اليومي. تبعث (سلاماتها) - كتبها بالعربية - إلى صديقي (جورج) - بالعربية أيضا - كما أخبرتني. هل توافق يا عزيزي. تلمساني.»

* * *

عزيزي جورج

خطابك فقط كان قادرا على إثارة عقلي السليم، الذي كان أخلاقيا ومنطقيا للغاية نتيجة للحضارة المعاصرة التي تحيطنا حاليا.

أخذت قصيدتك والقاموس الفرنسي وقرشتين من أختي الصغيرة، وذهبت بدون عقلي السليم الصحي الذي تركته في غرفة نوم أمي لحسن العظ...، وذهبت إلى «الأزيكية»، حيث أستطيع أن أجد شيئا من نفسي عند أبرابها الدينية، فهناك كل فتاة أخت وكل أخت زوجة(٢٥٨).

قضيت وقتا طويلا في ترجمة «صورتك» وبدأت أعثر على شيء آخر من نفسي كان بعيدا عني منذ فترة طويلة. شيء حيث يذهب القساوسة لصلاتهم «بثوب استحمام» أخضر زمردى و«طريوش» أحمر، ويقرأون لمصليهم بضعة سطور من صورة دوريان جراي

(٢٥٩). أو أى شيء من أوسكار وايلد، صهرى، أو بولدليز. يجب أن ترسل لى ببريد علم الوصول ترجمة انجليزية لديوانه «زهور الشر» لأننى لا أستطيع العثور على أى شيء هنا. ... على أية حال لقد عرفت ماذا كانت صورتي.. وبدأت أفكر فيك وأجيب أو أفك أو أدمر صورتك.

كانت الساعة الواحدة والنصف عندما انتهت فهيمة من «عملها الأخلاقى» مع جمهور النحاس باشا وذهبت معى إلى الطابق العلوى.. قضيت وقتا مسموم الطبيعة، لم يكن نحسا كما توقعت، وطلبت منها ورقة لأكتب لك ولحسن الحظ وجدناها وهنا شيء من تفكيرى تحت الملاحظة.

.. أعذر جهلى بالنسبة «المخالقة السمراء» فهيمة، لأننا لا نستطيع أن نفهم الآن معنى: تفكير تحت الملاحظة وتستطيع أن تسأل السيد أندريه بريتون أو ماجريت أو رمبراند وزوجته ساسكيا إذا كانت حية كما قرأت فى الأهرام أمس. على أية حال أى تعريض يا جورج.

أن أجد فهيمة، وقلم حبر. وقلم رصاص رسم أو «زهور الشر» أعذر جهل تعليمى الأكاديمى.. لكن، مع فن حقيقى، من لا يستطيع إلا أن يكون سعيدا، حتى لو كان فى مدينة مثل القاهرة.

الفن ليس إلا تعريضا للغة التى ولدت مسمومة كما تعلم يا عزيزى.

مازلت حيا

تلمسانى

ما هو رأى السرياليين اللطفاء فى هذه (٢٦٠) يا عزيزى. وما هو رأيك؟ أعتقد أنها تختلف عن أعمالى فى المعرض الأخير. مارسيل بياجىنى تكمنى لك وقتا سعيدا فى باريس. تمنياتى الطيبة إلى سيمون.

للدفاع عن حرية الفكر

سبق أن هاجمت جماعة الفن والحرية الدول الدكتاتورية حيث يتجسم التعدي الشنيع على الأفكار الحرة والآراء الجديدة وحيث أحرقت في الميادين العامة أضع منتجات الفكر الأوروبى. ولما كان من أهم أغراض هذه الجماعة تدعيم الثقافة وتقوية أركان الفن والأدب فى مصر فإننا نرى أنفسنا مدفوعين بحكم هذه الأغراض إلى مهاجمة بعض الأفراد والهيئات التى تهدد حرية الفكر فى هذه البلاد. ونحن نظن من الآن بأننا لن نتردد ولن ندرأخى فى القضاء عليها مهما بلغت قوتها ومهما كان مركزها طالما أنها تقف باتجاهاتها هذه عقبة فى سبيل الرقى والمدنية.

قامت منذ شهور حملة عنيفة ضد كتابين قيل إن بهما طعنا فى الدين الإسلامى. وهذه الحركة حلقة فى سلسلة الحركات الرجعية التى تقوم بها بعض الجماعات. والغريب أن يشترك فى هذه الحملة التى لا مبرر لها بعض طلبة كليات الجامعة وأن يبلغ بهم المدى إلى حد الاعتداء على الدكتور طه حسين عميد كلية الآداب فى ذلك الوقت مع أن أقل ما يمكن أن ننتظره من طالب فى الجامعة هو أن يقف ضد كل محاولة من شأنها الحد من استقلال الجامعة أو الحد من حرية الفكر ومن حرية تبادل الرأى فيها. وإنه لما يؤسفنا حقاً أن يناصر هذه الحركة الرجعية بعض أعضاء مجلس النواب. إن جماعة الفن والحرية لا يسمها إلا أن تشكر الأستاذ العقاد على موقفه المشرف الذى وقفه منذ أيام داخل جدران المجلس وعلى دفاعه عن حرية الفكر بالرد على نوى العقائد البالية الذين أخذوا من كلمة الدين سلاحاً يموهون به على عقول الناس.

نحن نطمح بأننا لا نرى فى جوهر الدين الذى يكثر للجدل عليه هذه الأيام ما يحد من حرية الفكر وما يعرقل تقدم الفكر الإنسانى. إن الدين القوى كالمذهب السياسى القوى.

كلاهما يستطيع أن يصمد للنقد دون أن يتطرق الشك إليهما. إن جرائم الكفر والإلحاد في ميدان البحوث الدينية وجرائم «الأفكار الخطرة» في ميدان المنازعات السياسية والاجتماعية .. هذه الجرائم التي خلقتها لنا هيئات لا تعمل في الحقيقة إلا لمصلحتها الخاصة هي في نظرنا جرائم وهمية لا يجب أن تقوم في بلد ديمقراطي يتشدد في كل مناسبة بذكر الديمقراطية. إن مصادرة أى كتاب مهما كان نوعه وإن أى اضطهاد يقع على أديب أو فنان كما حدث لمؤلف كتاب زهرة الغاية ولصاحب «الشريف الرضى» وكما حدث للأستاذ توفيق الحكيم بخضم نصف شهر من مرتبه، وللأستاذ أنور كامل بفصله من العمل .. كل هذا وما يدخل في نطاقه أمر لا يمكن أن نقره بأى حال من الأحوال.

نحن نوجه هذه الكلمة الصغيرة لكل هيئة تفكر في العمل على قتل الكفاءات المختلفة وإن جماعة الفن والحرية ترفع صوتها عالياً ضد كل التيارات المضادة لتقدم الثقافة البشرية وتدعو في نفس الوقت رجال الفكر والفن والأدب الذين ظلوا حتى هذه اللحظة في ترددهم أمام هذه الحركات الرجعية .. ندعوهم للوقوف إلى جانبها للقضاء على كل القوى التي تحاول أن تخلق لنا في القرن العشرين «عصور وسطى» جديدة.

شارع المدلينج رقم ٢٨

جماعة الفن والحرية (٢١١)

المعرض الأول للفن الحر

فى الوقت الذى لا يهتم فيه الناس فى العالم أجمع الا بأصوات المدافع نجد أن من الواجب علينا أن نعطى لقرار فنى معين فرصة ليعبر عن حريته وحيويته. إن نفوذ الفنان على مادة عمله قد اتسع نطاقه لدرجة أن خرجت هذه المادة الفنية عن دورها السلبى، فأصبحت عند بعض الفنانين أمثال «جورجى دى كيريكو» علامة ظاهرة لبعض الحقائق المرعبة، وأصبحت عند البعض الآخر أمثال «ايف تانجى» حلقة من سلسلة صور تسمو على كل المسافات المتباعدة المعروفة. وترتبط هذه السلسلة كلها بمأسى الأحلام التى يصورها «سلفادور دالى» كما ترتبط كذلك بمصادقات الحياة الباهرة التى يصورها «برل ديلفو».

الحلم . الرموز . المصادفة .

هذه الكلمات لا تكون بأى شكل قانونا فنيا سبق تكوينه إلا للجهلة ومن على شاكلتهم. إن كل كلمة من هذه الكلمات يجب أن تكون متبعا لمتواليات هائلة ضخمة تبعث على الذهول، وهى أيضا التى يحمل سرها الفنان الحر وحده. إن هؤلاء الذين يهاجمون الفن الحر كل يوم يهتموننا كعادتهم مرة أخرى أننا نقوم بأعمال سلبية. إن فى الأعمال التى قام بها الفنانون الأحرار من «محمود سميد» إلى «فؤاد كامل» والتى بنى عليها هذا المعرض.. فى هذه الأعمال الرد القاطع الذى ليس بعده رد.

إن إعادة الحرية للخيال السجين مرة أخرى وإعادة الرغبة بكل ما بها من قوة، وإعادة الجنون بقوته القائلة إلى الأشياء.. كل هذا لا يمكن أن يسمى عملا سلبيا.

يا شباب.. لقد حان الوقت للاتجاه نحو الآفاق للخصبة، وعندنا نسير جميعا نحو كل تلك الكنوز الحقيقية التى هى ملك لنا (٢٦٢).

الفن المصرى والمجتمع الحاضر

بقلم : كامل التماسنى

«على الدولة أن تحقق لكل
فرد نصيبه من الشعر ونصيبه من
الخبز....»

فى هذه الأيام العصيبة المضلّمة، يعيش الفنانون فى هذه البلاد، فى أبراج أرسنقراطية عالية، فى عزلة غريبة بعيدة كل البعد عن جوهر المجتمع الذين يعيشون فيه، بينهم وبين إخوانهم فى الأرض والإنسانية حائط صلد، تحول طبقاته المتعددة التى يزيدها سمكا مر الأيام وتقلب الدنيا وظلم المستبدّين وقسوتهم الشرهة المستعبدة.. يحول كل هذا الجشع الذى يخصمون له فى ذل وإستكانة وضعة دون سماع كل الصرخات المعذبة والآلام التى تدوى بأصواتها المخيفة الهائلة مهما خفتت قوتها. تلك الصرخات المعذبة التى احتبست فى صميم كل قلب وخلف كل جدار وبين جماعة من الجماعات. ترجع هذه العزلة لتأخر الفنانين عندنا وهبوط مستواهم الثقافى عن موكب الثقافة الإنسانية المشتركة، هذه الثقافة التى تعنى أول ما تعنى «بالإنسانية المطلقة»، والنهوض بال مخلوق البشرى فى حياته كفرد غريزى وفى حياته كأخ عامل منتج فى جماعة مشتركة خالدة.

خلف هذا الانحطاط الثقافى تكمن مأساة، تلك المأساة هى مأساة «الفن للفن»، وهى مبدأ قديم تعلمه فنانونا من مدارسهم الأوروبية التى أمضوا فيها أيام دراستهم الأولية بين ذل النسخ والنقل عن تلك القناطر من «الزبالة والبقالّة الفنية، المتوارثة التى تخزنها الحكومات فوق جدران مدارسها الكلاسيكية وفى ردهات متاحفها التى تخدر الإنسانية كل يوم بعواطف السكينة والطمأنينة القائلة التى تسمع الأجساد وتقود بعض الأرواح الشابة المتوثبة إلى مهاوى القناعة الذليلة لتوقّف العقول عند درجة محدودة من التجمد والخمول والمعالجة التى يحبها من بيدهم الأمر والنهى، والتى يجد فيها بعض أفراد المجتمع الحاضر الغذاء الدسم والأغطية الثقيلة الدافئة التى يستحب تحتها النوم اللذيق المنتظم الذى لا يعكر سكونه كل ما فى الدنيا من الصرخات الأليمة المشرّدة. ولمأساة الفن للفن هذه قصة قديمة محتها أوروبا من زمن طويل ولم تعد لأربابها من النقاد أمثال وايلد وتيوفيل جوتييه وجون رسكن أقل سيطرة على

العقول الشابة الدانجة إنها قصة قديمة تصلح لأن تجد فيها شركة سينمائية مثل مترو جولدوين ماير التي تحتكر العالم بأفلامها للتقافة الرخيصة في أغليبتها الساحقة فتجنى من وراء الفن للفن وهو شعارها الرسمي المستمر ملايين الدولارات كل عام، وقد تصلح لأن تكون شعارا للفنانين الذين يسعون قبل كل شيء لأن يوجدوا النقود الكافية ليدخلوا من عبء المساجير الفاخرة وليشاهدوا سباق الخيل وليركبوا في صالونات الدرجة الأولى في الترام والامنيبوس حتى يوجد عليهم الزمان بلحظة من لحظاته الباسمة لينتاعوا سيارة فيشاهدون من خلف زجاج نافذتها السميكة جوع الجمالير الحاشدة التي تسير على قارعة للطريق. قد يصلح شعار الفن للفن كمبرأ يدر للكسب والاحترام للسطحي والتقدير لأمثال هؤلاء البسطاء لكنه لن يصلح وإن يكون نهاية يرتبط بها مصير التعبير الفني عن حقيقة سافرة واضحة لشعب بأسره... مصير شعب باتس كاد ينسى كل ما يربطه بإنسانيته... شعب لا يعرف ٩٠٪ منه كيف يقرأ أو يكتب... شعب تسير جموعه بأكملها حاملة مرضها وقفرا ووجوها الخشنة وأجسادها الناحلة للصنارة من قلة الغذاء وقذارة العيشة.

بينما نعلم جميعا ونحس ونلمس هذه الحالة نجد الفنانين وهم المعبر الأول عن الشعب والمصور الصادق لما يعانيه ولما يرغبه.. نجدهم يعيشون في صوامعهم العالية بعيدين كل البعد عن صرخات هذا القطيع، لا يفكرون إلا في أنفسهم والحفاظة على هذه الأنفس الرخيصة.. وليتهم اقتصروا على هذه الأنفس بل أخذوا في تكوين الأتباع والأجناد من تلاميذهم ومن يخالطون من العقليات الصغيرة القاصرة ليساهموا في إنتاج الأطنان من بضاعة دسمة فاخرة تزيد من شأن أشخاصهم لينالوا بها الرضا ممن يوجدون عليهم وينزلون لهم الصدقات.. وهكذا خلقت كل هذه الفوضى الفنية التي نطالعها أينما ذهبنا كل يوم.

إن الصور والتمثيل - وهي في مصر بضاعة راکدة لحسن الحظ - لا تؤدي إلى ضرر بالغ بجموع الشعب كما أدت إليه مختلف الفنون الأخرى المتصلة به كالسينما والمسرح والصحافة الرخيصة المبتذلة. إن التصوير المصري عبارة عن صور للزهور الیانة والفواكه الطازجة الدانجة وهي تزهر في جلال في صحاقتها النظيفة اللامعة، وهذا كذب اجتماعي وجريمة في حق الملايين إن للتصوير المصري عبارة عن صور لفلاحات رشيقات لهن نصارة الغرائي وقوام يداني غصون البان، وهذا كذب اجتماعي وجريمة في حق الملايين إن للنحت المصري عبارة عن تماثيل لفلاحات يحملن جرارا ولهن وجوه ان تجدهما إلا في نخبة من اللواتي لم يتعودن سوى الجلوس الساعات الطوال فوق القوتيات الضخمة والكراسي التي من طراز لويس الخامس عشر وفي يدهن سيجار، وهذا كذب اجتماعي وجريمة في حق الملايين.

إن السينما المصرية والمسرح والفناء والموسيقى المصرية عبارة عن تجارة يقوم بها بضعة بقالين لمرقة أموال الشعب المسكين لأنه أكثر الطبقات ترددا على الأفلام المصرية. إن رجلا مثل محمد عبد الوهاب ينقل كل قطعه للموسيقى الأوروبية بمثل هذه الجراءة (...)(٥).

لكن الجماهير لا تدرى ولو درست لما صفت. هل غنى عبد الوهاب بالأم للجماهير التي تصفق له؟ هل أعطاهم شيئا من فقه أو من تفكيره فى أى مشكلة من المشاكل التي تكثفها. إنه ينف ويتوجع فى كل أغنية ويساعدها على الخمول والفناء. إنه يقتل فيها كل حياتها إنه يقتل فيها كل قوتها. إنه يقتل فيها كل أملها. إنه يقتل فيها كل اعتداد بنفسها. إنه يشيعها فى كل أغنية من أغانيه إلى قبر بعيد وهي تسير معه إلى حيث يقودها مثل هذا الرجل الذى ساعده، يقال آخر كمحمد كريم لإخراج هذه المخدرات السينمائية التي تميم طبقات الشعب بينما يقتلى متجوها الآلاف والقصور والعرب.. وليحيا الحب.

إنه لأقل ضررا أن تبيح محافظة مصر تاملى المخدرات من أن تترك أغاني وأفلام عبد الوهاب، وهي الأكثر انتشارا.

إننا لنهاجم عبد الوهاب كشخص فإنه لا يهمنا أمره لكن الضرر هو كل ما يهمنا. وفى اليوم الذى تفكر فيه وزارة الشؤون الاجتماعية جديا فى أمر هذا الشعب، ستجد نفسها مضطرة لأن تصدر كل ما ينتجه أمثال هؤلاء للبقالين الفظيين.. ولكن هل ستفكر وزارة الشؤون الاجتماعية فى هذا؟

إن عبد الوهاب ينقل عن الموسيقى الأوروبية حرفيا أتس ما أوجدته هذه الموسيقى أو أكثرها تعاسة. إن كان لابد لهذه الموسيقى من النقل فلماذا لا ينقل موسيقى أصلح مما ينقله الآن؟ لماذا لا ينقل من موسيقى كورسكوف أو راتل أو راحمانينوف؟ لماذا لا ينقل لهذا الشعب الذى يتبعه شيئا من أغاني بول روبنسون أو من أغاني لرمسترونج للحية بغها والقوية برمزيتها ومعناها؟ إن الشعب قد تسمم بأغانيه المريضة. إن الأمل الوحيد يكمن فى للفنانين للشباب وعلى هؤلاء للفنانين لإصلاح ما أفسده عبد الوهاب للمريض.

إن الصالات المصرية مازالت تلقى نفس النجاح وما زالت تدر الأموال التي لا تنضب على مديراتها وأرتستاتها. إن شباب هذا الجيل شباب صالح قرى لا عيب فيه لكننا نقوده إلى حيث يصف كل يوم وبعد ذلك تكسامل.. أين الشباب؟ كأننا ننتظره أن يهبط علينا من السماء مع حبات المطر.

• (..). حذفت هذه الفقرة من مقالة كاملة للتصامى على مسؤوليتى لأن بها تعريضا سريحا بالأستاذ الفنان محمد عبد الوهاب مع ملاحظة أن هذه المقالة تحدث قط عن عبد الوهاب حتى عام ١٩٤٠ من وجهة نظر كاتبتها. (المؤلف).

إن شباب هذا الجيل قريسة للقيود الأخلاقية الخاطلة التي يفرضها الجيل القديم الهرم عليه .

إن الأزهر والهيئات الدينية تقاوم الاختلاط بين الجنسين حتى فى الجامعة . إذن فليسمعوا: إن الاختلاط يخلق الرجل ولن يخلق أشباه الرجل ممن يصادفنا فى الطريق وفوق مقاعد الدراسة . إن روح المحافظة الشديدة ساعد على وجود هذه «الزبالة» من الفن والفناء والرقص الذى تملأ به الصالات برامجه كل مساء حيث ينتحر كل ليلة شباب قوى ناصح من جيل بأكمله .

إن المتشردات والفتيات الهاريات من منازلهن يجدن المأوى فى الصالات حيث يتغذى الشباب بما يقدمن له من ألوان التسلية الفنية من متولوجات وإسكتشات ورقص . هل فكر الرجعيون وأنصار عدم الاختلاط أن هؤلاء الفتيات كن يوما غير ما هن عليه الآن ؟ وإن هذا الشباب الذى يغشى الصالات لم يخلق كذلك ؟ لقد حالوا بين الفتاة والشاب فلم يتزوج الشاب ولم تتزوج الفتاة والتقى الاثنان معا بعد أن فسد كلاهما .

أيها الجيل .. رفقاً فإن عملا عظيما خالدا يجب أن يقوم به الشباب . إن ملايين من الفلاحين والعمال وصغار الموظفين تنترقب الإصلاح على يد هذا الشباب الذى ترسلونه إلى الموت الأخلاقى والانتحار الاجتماعى .

إن الشباب الذى حرمتهم من رؤية المرأة من صغره قد أداه الحرمان إلى الكثير من الأمراض النفسية الأشد خطرا من الكثير من الأمراض الأخرى إنه لا يفكر إلا فى المرأة التى حرم من رؤيتها . إنه لا يبات حالما إلا بها . إنها مرضه المزمن الذى لا ينتهى .

إن الفن الذى ينتجه الفنان والشاعر والروائي المصرى ما هو إلا الغذاء الوحيد الذى يستمىغه هذا الجيل المريض من الشباب . إنه أصلح غذاء يقبله الآن . إن هذا الفن الداعر الخليع البعيد عن معنى الإنسانية الدقيق الذى أغفل الألم والعذاب الإنسانى الذى تعانیه الملايين من سواد الشعب هو الغذاء السهل الذى يجده الآن الجمهور المثقف وهذه الطبقة المثقفة هى الطبقة التى تتعرض له لأن الفلاح له فنه الخاص الذى يغذيه غير هذا الفن ، وعلى هذه الطبقة المثقفة التى يمينها هذا الفن أعباء ومسئوليات صلبة لا بد أن يقوم بها نحو الطبقات الأخرى غير المثقفة وهى الأغلبية الساحقة ، وعليها كل الأمل وكل الرجاء الذى لا شك فيه لكى تقوم بدورها الإنسانى للجيل نحو من ربطتهم بهم الإنسانية والأرض التى نعيش فوقها جميعا . عليها أن تعرف أن هذا الفناء والرقص والسينما التى تغذيه هى مجرد

مشروعات تجارية لاستغلال العواطف والإحساسات التي أثارها الحرمان من العلاقات الشريفة والاختلاط الشريف بالمرأة.

إن كل شاب رجل شريف

إن كل فتاة امرأة شريفة

إن المجتمع الفاسد هو الذي يجعل من كل فتاة مومسا ومن الشاب مجرما يجب أن يكون صالحا لمن أمامه العمر الطويل ليعيش فيه لا لمن بقى بينه وبين القبر أيام ليرحل عنه (٢٦٣).

الفن والحرية تقدم معرض:

التمسائي

٢٤ فبراير - ٦ مارس ١٩٤١

بمكتبة توت، ٢٧ سليمان باشا، أمام فندق الناسونال،

الافتتاح : الإثنين ٢٤ فبراير في السادسة مساء

يكفى حادث كالآتي لتبيين الموقف الحرج الذى يهدد الثقافة والذكاء فى هذه الساعة:
حدث أخيراً فى «نيس» أن بيعت صورة للمرشال فيليب بيتان بمبلغ ٢٧٠٠٠٠ فرنك.

إن سياسة معينة تحاول اليوم أن تعود بالخرافات والسخافات العاصية إلى ذلها السابق بأن تعمل لإقناع الفنانين بضرورة اتخاذهم موقفاً أقل ما يمكن أن يقال بصندته هو أنه: الفن ضد الفن. يريدون أن يقوموا الفنانين بأن ما من جديد أمامهم، أن ليست هناك حاجة للقلق وشدة الحماسية، بل على النقيض من ذلك يريدون إقناعهم بأن فى مشاكل ألوانهم فقط كل الكفاية، وهكذا يوحد الأعداء الألداء صفوفهم فجأة لينفقوا على مسائل الألوان ودرجات الطراوة واللينة وعجينة الأصباغ.

إن غالبية الرأى العام لا تقتفر مطلقاً للرسام بيكاسو صورته الكبيرة عن للحرب الأسبانية «جورنيكا» لأن الفنان قد نجح فى إظهار وربما فى تخليد المأساة الإنسانية للحاضرة فى أبشع صورها بمجرد استعماله الألوان البيضاء والسوداء.. ولا شئ غير الألوان للبيضاء والسوداء.

لننا نعيش فى إحدى تلك اللحظات التاريخية العميقة التى توحى لكل فرد رغبة شديدة للهروب منها، ومع ذلك فلننا نعتقد أن الشئ الجدير بالأهمية هو ليس للهروب منها، بل هو عدم تفهقنا أمامها بالتجائنا إلى الماضى البعيد. لكى نخرج من هذا المأزق بطريق إنسانى لا بد لنا من «حاسة اليأس» أكثر من حاجتنا لثقافة عامة جيدة.

على الرغم من كل المظاهر المشؤومة التي تعود العالم اليوم فإننا مازلنا نعتقد أن بين قوت التحفز والاندفاع التي تجلب الإنسانية نحو الأفاق أى نحو المستقبل. بين قوت التحفز والاندفاع هذه يوجد الفنان ورجيته، الفنان وحلمه، الفنان وبأسه.

ليس اليأس بأى حال ما وسطا راكدا حيث يطفو للأبد خيال الضعفاء فإن اليأس لا ينتظر. اليأس جارف. اليأس يقتحم الأبواب. اليأس يصدع المدن. اليأس هو العاصفة التي من ورائها تتبقي عوالم للخلاص العظيمة. إنى أكرر أن مركز الثقافة فى خطر. لكنا نرى رغم كل ذلك فى لندن الآن رفقاءنا الفنانين السرياليست الذين نحبيهم من صميمنا: رونالد بنروز، هامفرى جانينجز، دوارميرز، لى ميلر، هنرى مور، لونسلو فورد... الذين يستمرون فى التشديد وسط التخريب. كما أننا نجد فى نيويورك: ايف تانجى، نيكولا كالاى، منا بالان.. الذين يتضامنون مع طليعة المفكرين الأمريكان لبذر أنشط البذور فى تلك الأرض الخصبة. توجد فى كل البلاد الحرة نسبيا جماعات فنية تواصل جهادا لا هوادة فيه ضد للحفاظ والرجعية بكل أشكالها.. وضد للخدم المنظم لجميع الأنهار.

إن فى كل هذه الأوضاع والحالات المتعددة ما يجعل لمرض التلمسانى الأخير مغزاه وقيمه الكاملة.

جورج حنين

لا بد لنا من أن نقبل فن التلمسانى بحرفيته الكاملة دون أى تحفظ أو تأباه إطلاقا. لا مجال هنا فى هذا لمرض التحفظات والقيود والآراء المعتدلة والآراء المنردة. إن من علامات الضعف أن نمدح باعتدال. التحيز ضرورة واجبة.

نحب هذا الفن لأنه يوصل إلينا فى هذه اللحظة السانحة من الحياة عواطف متبقي دائمة خارجة عن نطاق الزمن. إننا نعتزف به لأن من حلقاته المتواصلة من الآلام والتضجعات - من جحيمة وطينته وتطرفه - من كل هذا تتكون سلسلة مؤكدة وثيقة الصلة بحقيقة نصة تحاول للشياطين بخبثها إيمانها عنا طيلة الحياة حتى ساعة الموت.

إننا نجد أنفسنا فى هذا الفن لأنه مخلوق من روح مجردة مطلقة.. هذا الفن الذى يعرف كيف يخترق ظرونا ليديمى فى مروره ما بقى منها إن كان ثمة ما بقى.

أ رافو

إن الخواطر التي تجتاز نفسية التلمسانى وتسكب فيها ذكرياتها المخزونة من الصور هى نفس تلك الخواطر التي أوصت لكتاب المأسى الإغريق أنعتهم المديرة وخناجرهم المزيلة بالورود الحمراء التي تدمى الصدور المقعمة لها، وتدمى للخواصر السريعة للخفقات، وتدمى العيون المتعبة من رؤية النهار.

لا يستطيع الإنسان أن يحب التصوير لذاته فقط، ويرفض الاعتراف بالرموز الجوفاء التي لا تقدر على المحافظة على كيائها.. إلا أننا نجد هنا شيئا آخر مختلفا هو صور التلمسانى التي نرى فيها غزارة الإلهام الروحي وأسراره التي تستحق التقدير.

وعلى الرغم من امتلاء صوره بعناصر الهدم والتحطيم فإن القيم الفنية لهذه الصور مازالت سالمة.

فى الرحلة التي يقف عندها التلمسانى اليوم ليرينا ما وصلت إليه مخاطرته نحس إن كان من حقنا أن نتجاوز عن بعض مقالاته السابقة فى صوره الأولى، وألا نتألم كثيرا عندما كان يصور لنا الوجه الإنسانى مزدانا بستة أزواج من العيون.

ورغبة فى إرضاء أكثر الناس اعتدالا بدأت الشخصيات التي يرسمها الآن تكتفى بجرعات محدودة من الشناعة لتزين آلام العيشة المتوسطة.

إن أشد ما يلفت النظر نحو هذا الرسام هو تمكنه العجيب من سيادة الألوان وتسلطه عليها بمقدرة خارقة لم يفقدها إطلاقا.. وتمتزج الآن هذه الألوان التي لم تكن يوما ما بمثل هذه القوة ولا بمثل هذا الغنى لتفيض علينا بالمتعة المليئة بالشهوات، والتي يحزن الرسام دون شك أن يرى استسلامنا لها بينما هو لا يريد منا إلا الإصغاء لرسالة حلمه قبل كل شيء.

لنشكر الأيام أن هيات لهذه الرسالة أن تكتب بمثل هذا الأسلوب الصاعق.

اتين مريل

المعرض الثانى للفن الحر: الفن الحر فى مصر

لكى يقوم الفن الحر برسالته فى مصر لابد له من هذه الأسس الثلاثة:

أولا - الرد على تلك الموجة من التصوير الكلاسيكى المحافظ الذى لا يخجل من سوء مستواه المضمحل، ولا من جماله البشع، ولا من تعريته تلك الطبقة من نساء المحترقات. إننا نرى من واجبنا هنا التصريح بأن أقل إعلان جزم أمريكانى يؤثر فى الناس أكثر مما تؤثر فيهم كل صور «صالون القاهرة السنوى».

إن المذخر الوحيد لمنتجى هذه الصور من الفنانين هو أنهم لا يرسمونها إلا لمجرد تمضية أوقات فراغهم. لن يفهم هؤلاء النساء، وليس لهم أى نصيب من الفهم ليدركوا أن التصوير ما هو إلا طريق للتفكير والحب وللبيض والكفاح والعيش.

ثانيا - إثارة التعجب فى أذهان الجماهير.. ذلك التعجب الذى يقولون أن لا داعى له لأنه كثيرا ما يكون مقدمة لإنارة الوعى النفسى ولبعض الانقلابات الفردية والاجتماعية.

إن أكثر الناس حتى الآن تعلم بأن مسائل زمنهم الحيوية تحل بطريقة ما بدون أن يبدوا أى دهشة لذلك. هل لم يكن فى الإمكان أن تعرض طريقة الحل هذه بصورة أخرى غير التى عرضت بها؟

بين مفاجأة وأخرى يمكن بسهولة إحياء غريزة التعجب الصبغانية التى لا حد لها. ومثال ذلك: - ليه الدنيا معوله كده؟ ومين اللي عملها كده؟

ثالثا - ربط نشاط شباب الفنانين فى مصر بظك الدائرة الكهربائية الواسعة التى يتكون منها الفن الحديث.. ذلك الفن العاطفى المعاصر الذى لا يخضعه أى أمر مهما كانت

صيغته الرسمية أو الدينية أو التجارية... ذلك الفن الذى نحس بنبضاته القوية فى نيويورك ولندن والمكسيك حيث يكافح فنانون أمثال: «ديجوري فييرا» و«فجنتج بال» و«ايف تانجى» و«هنرى مور». فى كل مكان من العالم يكافح رجال لا يتطرق اليأس إلى قلوبهم لتحرير التفكير الإنسانى تحريرا مطلقا.

«الفن والحرية»

كلمة أولى

العقادي ساجل!

افتتحت «الرسالة» عددها الأخير بمقال للعقاد نمجز في هذه الكلمة عن حصر كل ماجاء فيه من ضلال وتزييف، مبعده نارة النقص في العلم بما عالج وتارة العقد النفسية التي تشوه عليه تفكيره وتارة ثالثة عدم استحياء العقاد من استخدام أى سلاح مادامت الغاية هي الدفاع عن نفسه وشهرته ومكانته وتجارته.

ينكر العقاد كاتباً معروفاً (يعنى سلامة موسى) لقيه فقال له: إنك أنكرت العقل الباطن في التصوير مع أنك ترجع إليه في شعرك. مثال ذلك قولك في وصف قبة الفناء:

كأنما الهلوية المقلوبة الخ ..

ورد للعقاد فقال إن هذا الشعر يعتمد على الحس ولا ينسى المشاكلة ولا المشابهة. ويؤسفنا أن نقول إن سلامة قد أخطأ في زعمه وإن العقاد قد أصاب هذا في رده .. فإن العقاد ممن يهاجون عقولهم الباطنة - كما يهاج المجتمع الشواذ والمجرمين - فيلجأ إلى أبسط طرق الوقاية وهي خنقها في سجون عالية للجدران سمكة الأبواب مثقلة بالسلاسل تحرسها عيون لاتنمض ..

وللعقاد في ذلك حكمة. فإنه يشعر شعوراً قوياً خفياً بأن عقله الباطن السجين لو استطاع أن يطل ولو من نافذة واحدة على عالم النور، ولو استطاع أن يطلق ولو صيحة واحدة من غياهب الأعماق، إذن لتهدمت كل القيم والمثل والنظريات والفلسفات التي قامت عليها مكانة العقاد ولوربطت باسمه الطنان وبأماله في النجاح في الحياة كأديب بورجوازي يشار إليه بالبنان.

ويستطرد العقاد فيقول إنه لم ينكر الوعي الباطن ولا موجب إنكاره إياه ..

– متشكرون بأستاذ!..

ولكنه أبى أن يعتقد كما يعتقد الواهمون أن الوعى الباطن شىء جديد فى هذه الدنيا أو أنه من اختراعات هارتمان وفرويد وأنه من مصنوعات القرن العشرين..

– يا للذكاء العبقرى!..

أما من هم هؤلاء الواهمون الذين اعتقدوا أن الوعى الباطن – كالمذياع والريون وقاذفات القنابل – من مخترعات القرن العشرين؟ وأين هم؟ ومتى قالوا ذلك؟ فهذا أمر لا يسأل عنه العقاد. إذ أن من أسلحة العقاد الشريفة للدفاع عن نفسه أن يلجأ – كلما أخرج – إلى اختراع أشخاص وهميين ينسب إليهم ما يشاء من الآراء المضحكة ليستطيع بعد ذلك أن يصلح ويحول ويثبت نكاهه العبقرى بتنفيذ هذه الآراء!.

وينزلق العقاد بعد ذلك إلى الحديث عن مدرسة «السريالزم» فى التصوير.. وللعقاد أن يحمده ربه على أن قراء الرسالة الكرام لهم من وقارهم ورسالتهم مايبعدهم أشد البعد عن هذا النوع الشاذ من النشاط الإنسانى الذى يدعى الفن – سواء منه القديم والحديث..

وللعقاد إذن أن «يفررك» ما يشاء من الأحكام عن المدارس الفنية وهو لا شك واجد بين قرائه من يهز رأسه فى إعجاب وتأمين.

ولكن فليحدثنا الأستاذ العظيم المعارف ببواطن وظواهر كل الأمور.. كيف عرف، أو من الذى علمه، أن السريالزم «تلقى الوعى الظاهر والمشاهدة الحسية والمعنويات العيانية»؟.. ومن أين جاءه الخبر القائل بأن السريالزم يدعو إلى «أن نصبح كلنا وعيا باطنا وأن نصبح الدنيا موعية باطنة لا تستخدم فيها عين ولا أذن».. ومتى وأين رأى أتباع السريالزم «يقذفون بالألوان والرسوم عرض الطريق باسم الوعى الباطن»؟.

الواضح هنا أن العقاد يخلط خطأ فاضحا بين السريالزم وبين بعض المدارس الفنية الحديثة الأخرى مثل «التجريدية» و«التعبيرية» و«التكعيبية».. ولسنا هنا بسبيل الدفاع عن هذه المدارس الأخيرة التى يفهم من العقاد المحصور آفاق الذهن والخيال والشعور أن يصفها بهذه الأوصاف. ولكن الذى لا يفهم – حتى من العقاد – أن يطلق هذه الأوصاف على السريالزم.

فصحيح أن هذه المدرسة قد نشأت وبعض مستنداتها الاكتشافات الفرويدية المنيرة عن خبايا العقل الباطن، ولكن دعائها ماقتلوا ينبهون إلى استنكارهم للذين يسوقهم ارتقاء قلوبهم وعزائمهم إلى التعمى والتصامم العاطفى والانغماس الاستبطانى والاستملاء للخيالى.

فالسريالزم - من الوجهة النظرية - ترى أن هناك صراعا قائما بين الأشواق والأحلام الإنسانية الدفينة وبين العالم الخارجى الذى لم يصغ بعد لتحقيق هذه الأشواق... وترى أن انتصار الإنسان فى هذا الصراع يتطلب أمرين لا مفر منهما: الأول هو العمل على تسليح هذه الأحلام والأشواق بجميع القوى الهجومية الفتاكة فى منابع الحياة من الإنسان.. والأمر الثانى هو التصرف الدقيق المستفيض إلى هذا العالم الخارجى ودراسة خباياه المستورة، والتتقيب عن كل ما به من كنوز تصلح لإشباع ما تتطلبه الأحلام المجنونة - لطول كبتها - من شهوات مستورة ومتعات حادة الأسنان طويلة الأظافر ملتعة العيون ملتية الشفاء..

ومن هنا كان السريالزم - على الضد مما يتوهم العقاد - شديد الاهتمام - إلى حد التهوس - بكل ما يستطيع أن تكتشفه لنا لا حاستا البصر والسمع فقط، بل وحاسة اللمس أيضا. بل إن من أتباع السريالزم من يعد فى ذلك إلى تدريبات عسيرة - تشبه التدريبات التى يصطنعها متصوفة الهند لتنظيم التنفس والتركيز الفكرى - لشحذ ملكات الحس وإرهاقها وتربيتها على استيعاب الرسائل الهامسة والصور الشريدة التى يزرعها العالم الخارجى. ولا يكاد يكمل معرض للسريالزم بغير أن يحوى بين معروضاته ما عثر عليه من نماذج «طبيعية» طريفة رائعة *Objets Trouvées* هى بمثابة كنوز شعرية تحيى الأمل فى القلوب اليائسة التى أملها ما فى الطبيعة المألوفة من صور باهتة متكررة.

وليس هناك فيما كتب عن تربية الحواس أروع مما كتبه «نيكولا كالا» - خير من فسر نظرية السريالزم.. ولو قرأ العقاد لهذا الكاتب لعلم أن أتباع هذه المدرسة قد اكتشفوا من المراثيات ما لم يخطر - ولن يخطر - على وعيه الظاهر أو الباطن.

أما عن أسلوب الأداء فى السريالزم فإنه يناقض مناقضة كاملة ما يتوهمه العقاد ويصفه بأنه «قذف بالألوان والرسوم إلى عرض الطريق».. إذ أن الأسلوب الشائع فى الأداء بين أتباع هذه المدرسة هو الأسلوب الكلاسيكى الصرف. بل إن منهم من يلجأ إلى الصور الفوتوغرافية ليدخلها بين عناصر إنتاجه...

وأما الذى كان جديرا بأن يحق العقاد، ويثير سخطه على هذه المدرسة، فهو تلك الشحنة القوية من الشعر المكهرب التى ينبض بها إنتاج السريالزم.

فبين العقاد والشعر تناقض وعداء مستحكم. وبالرغم من الكد الطويل وسهر الليالى فى نظم عشرة آلاف بيت، فإن الموقف بينهما مازال على توتره وتحرجه...

رمسيس يونان

ملاحظات على زهدى هستيرى

جورج حنين - رمسيس يونان

فى نهاية طرق شعرية، شعرية، فلسفية وعلمية... بعد محاولات كثيرة للاندماج فى العالم، لم نطأ إلا على عزلتنا.

لا محاولات، ولا توطؤ مع هذه الأشجار والصخور، مع تجارة الأشياء والنزعات والنوعيات أو الكواكب.. إلا ابتداء من بطاقة شخصية زائفة.

فى يأس كامل من الموضوع، أقام الفنان للتكميلى حسابا لعقله الخاص.

الآلية الميكانيكية (مثل الشف وغيره) لا تقدم لنا إلا مناظر طبيعية. تغيب فيها الدراما.. إنها عزلة مزروجة.

الآلية المفسرة أو المنقحة ليست إلا حلية، عندما نقودها إلى تحديد ما.. هنا نحن بعيدون جدا عن ألعاب أبى الهول (٢٦٤) فى الكلمات المتقاطعة.

أسطورة جديدة؟ هذه على الأرجح بعد فوات الأوان.. وربما قبل الأوان. لكن.. هل يجب أولا التعرّى (نزع اللباس).

هكذا، خارج كل حساب حتى ولو كان محمدا، توجهت لمضاجعة الأطياف.. فيها.. تندد المداعبات.. أما التمزقات فهي بلا انقطاع تقريبا. يحدث ذلك على مستوى مزعزع، ملق من مكان ما فى الفراغ لاسماء، لا أرض، ولا مرجع.

ر . ي

أنا أسف لأنك لا تباشر نقدا للآلية إلا فى خطوط أولية، وبتعبيرات غير كافية. نقد الآلية لم يباشر أبدا بلعد الأدنى من الاتساع الذى يقتضيه الموضوع، وقد حان الوقت لكسر

هذا الحظر الودع. من الضروري معرفة ما إذا كان اللجوء إلى الآلية ليس نوعا من عذر لا شعوري يدعوننا لنضع أنفسنا أمام معضلة أخرى. إن التجربة الآلية، المسكرة في بدايتها، لا يمكن متابعتها بدون أن تشكل على الفور قاعدة ومفردات لغوية، أى برجوازية المصادقة. على العكس... تصبح المحاولة للعقلانية متفردة إذا بدا كل شيء محطى فيها مرة واحدة، إلا أنها الوحيدة، فى هذه الحالة نفسها، التى تستطيع حملنا على السخط الأكثر برودا، وعلى هذه التحطيمات الضرورية، التى تكلم عنها رامبو. لكن خاصية السلوك للحديث هى عدم إظهار نفسه إلا عن طريق معضلات ما. لقد حان وقت استبعاد كافكا.

إننى أقترح فيما يلى نصا مختلفا عن الآلية:

الآلية الميكانيكية (مثل الشف وغيره) تمنحنا اللذة السهلة التى تعرضنا فى عالم نو أشكال غير مدانة بعد. لكننا نعمل على بقاءه ساكنا. هذا العالم الذى لا يدجج أبدا إلا حينما يولد من حركة مزيفة. ثمة شيء داخلنا يحدثنا على أن نعيد له حريته، أن نسمح له بأن يتنظم صندنا، أن يصبح أيضا غير قادر على الحياة مثل الآخر... أى مثل عالم النظام المحسوب والعقل الذى يقال عنه أمر وحاكم. فى الحقيقة يجب أن نتعامل إذا لم تكن بحاجة إلى تجميد المظاهر للعقلانية (بما فيها الجنون) خوفا من أن نراها تتحول إلى السخرية من سناجنتنا، ونحمل من جديد مسؤولية وجه اليقظة السيلة والذكرى السيلة للجوديات المكتسبة.

إن الآلية المقصورة هى طريقة لوضع الأغواز الكبيرة قريبة من الهفوات. أرجوك، لننتوقف قبل أن لا يفكروا فى تأميم ضاربي الودع.

المهم، بلا شك، هو الدفاع الذاتى ضد الأشكال المختلفة لتجاوز الذات، ضد العلول السريعة لمن لا يتصدى إلا للمشاكل المتعذر حلها، الذى إذا عرفته حقوق الفراغ، للجزء المطلق فيه، المشكوك فى تسميته بقوة، فسوف نجعله يفضل. ليست لدى الرغبة فى سرير.... آخر.

ج . ح

بالتأكيد، يجب التمتع بسناجة مدهشة لمواصلة الاعتقاد فى حلول خارقة من كل قدرة الآلية. لكن، من ديكتاتورية الآلية إلى ديكتاتورية الفراغ، هناك طريق طويل يجب اجتيازه... «التعرف (تماما) على حقوق الفراغ، ربما يكون حلا منطقيًا. لكن المأساوى ليس الفراغ، إنما بالتحديد هذا الحضور (أو على الأصح هذا للغياب المستحيل) أمام الفراغ. من هذا الحاجة - للكلام - على الرغم من وضوح أنه ليس هناك عمليا ما يقال.

من المستحيل على تحويل الفراغ إلى سرير.. هل هذا لأننى محكوم على بالشرذ...

عندما لا نكون مخدوعين بمكرنا الخاص، لماذا نتخلى عن حلول سريعة لمن لا يتصدى إلا للمشاكل المتعذر حلها،.... هذا بالضبط هو، بمعنى ما، ما أسميه (فى سخرية من حماقتى الخاصة) - ممارسة الجنس مع الأطياف... إذا كان هذا من الانتهازية، ففيها، على الأقل، اختلاف: لأننا نخرج دائما بلا انتصار - إن الأطياف لا تستسلم أبدا للممارسة.

الأطياف «تخرج» من فراغ. وهى كذلك نفيه - بمقدار ما تبدو الصورة نغيا للورقة البيضاء. إننى ألفت عالم الآلية الميكانيكية لأنه ليس إلا التكرار البسيط لبعض أشكال الطبيعة - التى تبقى لى دائما غريبة.

وأنا ألفت الآلية المفسرة لأن فيها أيضا - مثلما فى العالم الآخر - لا يبحث الإنسان، بعدم مودة، إلا عن الترويض. يعمل بستانا من الغابة، ويعمل سوارا من الثعالب.

يجب ملاحظة أن الكتابة الآلية تبدأ من نقطة معارضة بانحراف للنقطة التى تبدأ منها الآلية الميكانيكية. الأولى (أساسا) ذاتية، الأخرى موضوعية. الأولى تظل دائما أسلوبا للكتابة، أما الثانية فتصنعنا أمام شيء. هذا التناقض: أسلوب - شيء يبدو بلا حل. وهذا هو الدرس المستخلص بعد محاولة التفسير.

يجب أن نرى ما إذا لم يكن هناك من خدعة أخرى لإفساد الفراغ: بدلا من الإباسة، مع هيجل، مادة فكرة، نعرية (فيعدو شيئا) ويشتبك فى معركة التحامية، ليست - على مثال رامبو - مع بلد سام (٢٦٥) لكن بالفعل مع هذه الأوهام التى نمتدعها ولا نستطيع أن نعد مسبقا بكيف ستكون بعد أن تولد.

أى أنها بالتأكيد معركة مفتعلة، محددة بمساحة قصاصة الورق، نوع من ميثولوجيا صغيرة، فى انتظار ميلاد - ربما! - الميثولوجيا الكبرى...

... شخصيا، أعتقد أنه يجب الوصول إلى هذه الأطياف نفسها، إلى التخلص منها لكى لا نتعلق بشئ. من الانحراف الكامل يمكن أن يولد شيء مجهول. افتراض سخيف لكننا نملك فيه الحق فى التصحية التامة. ومن جهة أخرى، بماذا نصحى على وجه الدقة؟ إن الكلام، ر جرح لا نستطيع منه الدفاع عن النفس إلا بصمت كبير أسود أو بتزوير ضار لكل مضمون: شغفى، ونشدان للمعنى. الفعل مثبط فى الحالة التى يكون فيها، وهى كذلك، أسلوب للتعبير. حلم فى الأبجدية المرعبة للصم. إننا نتسلق على مستوى المواقف. كل شيء سهل. بين المتبرعين بالدم والجلادين، بين غاندى وجوبلز (٢٦٦) يكشف عالم الضجر أوراقه.

وحيد هذا الذى ليس له اسم موجود.

خارج الطبقات رمسيس يونان

منذ اكتشاف النار، والإنسان يجهد فى تحويل العالم، مدفوعا بحاجاته، برغباته، وخصوصا: بأحلامه.

والصراع فى هذا لم ينقطع بين البروميثوسيين الشبان، يؤر أحلام حرائقية، وبين الآباء الذين كانت النار العلم قد خبت لديهم فأصبحوا حماة ما هو قائم.

انما ننعت بالمتواطئين، وبالتالي بالمجرمين، كل أولئك الذين لا يدفعهم الوجه الحالى للعالم . وجه يزداد بشاعة مرة بعد مرة - إلى أشرس التمردات. ونضع على رأس هؤلاء المجرمين جميع الآباء البلهاء (روحيين كانوا أم لا) وجميع القادة (سياسيين كانوا أم لا) الذين لا يعملون، بطاقتهم الديناميكية أو بثقلهم، إلا على تدعيم، إن لم نقل تقوية، المواقع الرئيسية للنظام الأبوى القائم، حتى وهم يشيعون لمبادئ توصف بالثورية.

فالآباء والقادة هم، عموما، مشبهون فى حد ذاتهم، وذلك لطبيعة وظائفهم ذاتها.

والخطوة الأولى التى يجدر القيام بها بمواجهة السلطات، وريثة الحالة المشنومة للعالم الراهن، إنما تتمثل بالعصيان المدنى على كل الجبهات، وبالأخص على تلك الأكثر خساسة من بينها والأكثر إبادة: طريق الحرب.. الحرب التى تقتل الأبناء لصالح الآباء المتوجين بالامتيازات فى مجتمع كهذا.

ياشبان جميع العالم، افصحوا آباءكم.

وابصقوا على وجوه النسكر.

إن التفاؤلية الاجتماعية لعقلانى القرن التاسع عشر، المشادة على الآفاق المعجزة للعلم المتقدم باضطراد، تلك التفاؤلية المساذجة، لم تلق فى الحقيقة إلا أجمع الردود. فمكتشفات التقنية حملت لنا من المهالك أكثر مما حملت لنا من التوير.

أما التفاوضية الماركسية، المؤسسة على العملية شبه السحرية لثالوث الديالكتيك، فهي بعيدا عن أن تقدم براهينها، نراها تنفد من إقناعها يوما بعد يوم.. وبعد ثلاثين عاما على ثورة أكتوبر، ورغم نشوء الأحزاب المدعوة بالثورية، وانتشارها في كل مكان، ها نحن نرى مسائل الإنسان وهي مغزوة بالظلمة دونما انقطاع. إن ظلا أكثر ثقلا وشؤما، مما لا مجال معه للقياس، يضغط على رقاب المستقبل حتى لم يعد أمامنا، من هذه الناحية، إلا اليأس والمزيد من اليأس.

لكن يظل لنا أن نغذى نار تمردنا نفسها من هذا اليأس.. ما لم ينتشر مدينا طبيعة الإنسان ذاتها، ليرينا في هذه الظواهر التي أمامنا دليلا قاطعا على أن الجنس البشرى محكوم عليه ألا يعرف على هذه الأرض إلا حياة الكلاب.

إننا نطالب بهذا اليأس: فنحن لسنا إلا مجانيين لا تعلمنا التجارب شيئا. إننا لا نتغذى إلا من هذياننا. وهذا اليأس لا يحرمنا من الوضوح. وإذا كنا نرفض أن نرى في الفشل العالي للحركات العمالية نهاية أحلامنا، فإننا نعرف، من جهة أخرى، حق المعرفة، كم هي ثقيلة أنواع الظلم التي تعاني منها الطبقة العاملة، والتي تبدو كما لو كانت تحكم عليها بالتخبط الأبدى. إن دناءة شروط حياة العامل، والطبيعة المرهقة والمذلة للعمل، إنما تحدد، ويقساو، رؤاه، قاطعة عليه جميع المنافذ إلى الرائع.

غير أننا نميز هنا أيضاً بين الفتية والهرمين. بين من يواصلون مقاومة هذه الشروط، وبين من تصالحوا معها فيما هو أساسى.. بتعابير أخرى، إننا، فيما يخص الوضعية الراهنة للعالم، إنما لا نفر بالصلاحيية الكاملة للتصور الماركسى للتاريخ. يتمثل إذ لم تعد فكرة صراع الطبقات لتستجيب إلى مقتضيات عصرنا. وبما أن هدفنا اللاسابق له في التاريخ، يتمثل بتحقيق مجتمع غير طبقي، فإننا نرى مجرد الارتباط بطبقة متضمنة على الخيانة منذ البدء وقبل تحصيل حاصل.

إن الذين خارج الطبقات، هم وحدهم حائزو حق النطق باسم المستقبل، وهم وحدهم القادرون على أن يصبحوا ثوريين (وإن حالات ماركس، أنجلز، رامبو، ساد، لينين وتروتسكى حرية بالبرهنة على هذا الشيء) وهكذا فإننا سنسبديل الفكرة الاقتصادية القائلة بصراع الطبقات، بالتصور الهذيانى لصراع محموم بين الذين خارج الطبقات وبين المصطفين فيها والمصنفين. ومن هنا فعلى أبناء العامل مثلما على أبناء البرجوازي أن يتعلموا قبل أن يفوتهم الأوان- أن يمتقوا، وبعمق، جميع الممارسات التي يمكن أن تقرهم من تلك العائدة لآبائهم. إنه يجب شجب هذه الصورة، دونما رجوع. وهذا ما يعادل خطوة

جنونية بالطبع، غير أن الحرية لا يمكن امتلاكها إلا بهذا الثمن. إذ ليس من الممكن خدمة مجتمع وقلبه في نفس الوقت.

لنكن غير نافرين، وبشكل كلي

لتنفيذ القادة الآباء والمهين

لندعم صفوف الذين خارج المطبات

وليعم جنوننا حتى يشمل جميع نوابض

هذا المجتمع الإجرامى.

خطاب من روبيرت التمان إلى رمسيس يونان

كونكورديا ٨١١ - هافانا - كوبا.

١٥ سبتمبر ١٩٤٨.

صديقى العزيز

سعدت بالفعل باستلام كتيبكما «ملاحظات على زهد هستيرى». لقد سمعتم يتحدثون عنه خلال إقامتى الأخيرة فى نيويورك. إن مواقفكم الضرورية جدا تفتح الطريق إلى انفصال شعرى يتخلص لحسن الحظ من كل منهجة ومبادئ. سأحاول هنا نشر كلمة عنه فى جريدتنا الصغيرة.

تحدثنا عنكم وعن جماعتكم فى مصر كثيرا مع نوسيك (لا أتذكر اسمها) زوجة جاك واسيرمان، وهى فى نيويورك حاليا. كانت ممثلة ومؤلفة مسرحية وعاشت طويلا فى القاهرة. قادمة من اليونان.

كيف حال جورج حنين، هل هو فى باريس؟ فى هذه الحالة بلغه ذكرى جميلة منى. آسف لأننى لم أستطع الحضور إلى باريس هذا العام. وهنرى ميشو^(٢٦٨)، هل بدأ فى العمل؟

لدى انطباع محبط هذه المرة من نيويورك. كل الناس منهمكة فى لا مبالاة عميقة. الرسام جوركى انتحر، ربما تغلق الجاليريات «الطليعية» (تجارات راكدة). كالاس يشتغل على جبروم بوش، وينتظر الأحداث من جهة أخرى. لأنه لا يعرف كثيرا أين يذهب: كوبا، نيويورك، أو باريس. ماتا يتحرك فى تشويش عمله «بدلا من... الخ.

هنا.. ربما تحدث من جديد بعض الحركات في هذا الشتاء. هل هناك جديد في باريس؟

مع شكرى وصداقتى الودية.

صديقك روبرت التمان

صوت يأتي من بعيد^(٣٩) نيكولا كالا

«هذا صوت يأتي من بعيد، هكذا لاحظ جورج حين عندما كان يسمعى فى التليفون منذ عام. كان القدر قد قرر أن لا نلتقى مرة أخرى. فقد رحل جورج فى اليوم التالى إلى السويد، ومع أنه عاد قبل رحيلى من باريس، إلا أن العرافين كانوا يتأصبوننا العداء.

«صوت يأتي من بعيد»:

رأينا بعضنا لآخر مرة فى بداية الحرب العالمية الثانية. صدقنا التى نمت فى المجموعة السريالية اضطربت بألوان متوسطة، انتعشت بهواء يونانى مصرى. وضعتها، بعد فوات الأوان، تحت علامة التقاء أوديب بأبي الهول. رجع له «يوربيد» (٢٧٠). عندما جعل من أوديب فيلسوفا يتحول إلى مخترع ألفاز. امتلك جورج كما نعرف «حصه الرمل» أما أنا، فكان لدى مشروع لكى تركته على الفور، هو إعادة شرح «حصه النار» فى مصطلحات بروميثيوسية، (٢٧١). إنها الصلة الوحيدة بالحياة التراجيدية للتاريخ التى أعطت لنا الماركسية. وحالما نعيد عن هذا المنظور، فإن وزن السلاسل يتقل حتما على كاهل بروميثيوس. بعد الحرب أحل الوجوديون «أيوب» (٢٧٢) محل نصف الإله اليونانى مثلما أحل السرياليون «اليسيفير» (٢٧٣). محله.

نعود للوراء، بالنسبة لجورج ولنا كان العمل الملح عام ١٩٣٨، هو توسيع أفق السريالية، وكل ما يؤدى إلى النضال ضد وصولية شخصيات مثل دالى وانتهازية الصناليين.

منذ وصولى إلى نيويورك عام ١٩٤٠ بدأت فى إطلاع جورج على المشاكل التى شغلنا هذا فى أمريكا. لم أجد للأسف كل الخطابات التى أرسلها لى، لكن الأكثر أهمية، هو

تلك التي كتبها لى من القاهرة أو من باريس عامى ١٩٤٨ - ١٩٤٩، يعبر فيها بنفمة حادة وجازمة عن خيبة أمله فيما يتعلق بسياسة المجموعة. أنتجب، بين المقطعات التي أقدمها هنا، ما يتضمن الانتقادات الموجهة ضد الشاعر، لأنه ربما يبررها فى معظم الأحيان غضب عابر. يجب أن أضيف، لتجنب كل سوء فهم، إتنى على العكس من جورج، لم أترك المجموعة السريالية أبدا. لقد فهمت أنه طوال فترة ما بعد الحرب، لم يعلق الشبان السرياليون على أية فائدة لا من المواضيع التي شغلتنى قبل الحرب، ولا من تلك التي أثارتنى بعد نهاية الخصومات.

الآن، أدرك أنه بإعادة قراءة خطابات جورج ساعدتنى على تحمل الوحدة القاسية التي وجدت نفسى فيها هذا فى أمريكا بعد عودة السريالية إلى باريس.

نيويورك - مايو ١٩٧٤

خطابات جورج حنين إلى نيكولا كالا

القاهرة فى ١٠ يناير ١٩٤٨

عزيزى كالا

أبدا لن يُغفر لى أننى لم أرد على خطابيك المتخاليين منذ فترة طويلة، اللذين يحملان مضمونا واهتماما وديا.. لقد عشت ومازلت أعيش خارج الأحداث التى لا تسير بدون إحساس غريب بالاختلال فى العالم والأشياء والأحداث. وحتى الشيطان يعرف أن الأحداث لم تنب فى نهاية العام ١٩٤٧. فيما يتعلق بالسريالية، أعتقد أن العلامة الأكثر بروزا كانت فشل المعرض الأسمى. إنه فشل المفهوم أكثر منه فشل التنفيذ. لقد ارتكبنا خطأ كبيرا باعتبارنا الوهم قابلا للتقسيم، وفى الحقيقة إنه قابل للتميم. إذا كان يجب للسريالية أن تخسر نفسها، فإنه يزعجنى جدا رؤيتها وهى تخسر نفسها فى فواتير منشورات فلمازيون، من أجل بيوت أشباح تحت الطلب. أؤكد أنه يجب على السريالية أن تخلص من «الأملاك العامة، لاسيما وأن هذه الملكية العامة تحصر نفسها فى باريس وأعجبت بنفسها فى خليط مشثوم من المرض والسطحية.. حملت تعاطفا كبيرا نحو الفوضويين ذوى الموقف المرنى، المنطقى والشريف، رغما عن (أو بسبب) كل أنواع السذاجة. ذلك لأن الأممية الرابعة لم تصل فى كل الأحوال إلى أن تكون نفسها كقوى ثورية نشطة وفعالة، فهى مضطرة لأن تدفع العجلة التى سوف تسحقها فى الدورة التالية. إنه عزاء رقيق أن نعان أن المقصود هو عجلة التاريخ، دون الحديث عن تطابق التاريخ مع الستالينية. فى الحقيقة إن الذى يصدمنى فى استراتيجية الأممية الرابعة هو افتقاد العاطفة وغازرة التخطيطات. لقد كانت عند نروتسكى العاطفة والنبل والتوهج. لكنى لم أعرف شيئا من هذا لا فى صوت ولا فى سلوك ورثته.

من جهة أخرى، يتطلب موضوع العاطفة مزيداً من المعالجة، التي لا يستطيعها تروتسكي أرثوذكسي اليوم. في فلسطين يتناحر العمال العرب والعمال اليهود بانفعال خالص، في معامل تكرير حيفا تكديدا لكل كليشيات الماركسية عن الجبهة الموحدة للعمال ضد مستعظمهم الصهاينة والبريطانيين. أقول بإحساسي، حتى ولو بأسوأ التعبيرات، إن العاطفة تظل أفضل ما في الإنسان، وهي التي تسمح بالأمل، منها يجب أن نبدأ ولإيها يجب أن يرتبط كل خط سياسي يرفض الأكاديمية والعقم.

من جهة أخرى، أعرف أن مجلة سريالية حقا، أكثر جدية، وأنجاسر على رجاء أن تكون أكثر صرامة، أكثر تشددا نحو نفسها، أكثر صفاء في الشكل وفي المضمون، على وشك الصدور في باريس، وسيصطلح بإدارتها بريتون.. عنوانها يجذبني كثيرا: «متفوق مجهول، عزيزي كالاس لا تستأ من التأخير الذي فرضته بشكل استثنائي على تبادل رسائلنا. سأعمل على ألا يتكرر ذلك. واعلم أنني دائما متشوق جدا لأخبارك وأفكارك.

باريس في ١١ يوليو ١٩٤٨

عزيزي كالاس

أرد بتأخير سيئ على خطابك الذي أرسلته في أبريل وكذلك على تعليقاتك على جينجر. تسألني عما هو صحيح في حركة الأفكار وكل ما هو متعلق باهتمامنا وفضولنا. وددت لو أرسم لك لوحة متفائلة عما وجدته هنا، لكن هذا مستحيل.. ينشر في باريس منذ فبراير الماضي مطبوع تشكيلي اسمه «نيون».. وحتى الآن لم يعرف نصلك عن الحرية رعاية «نيون»، الأفضل في رأيي ألا يعرفها. هذا المشروع يهتم بالفعل بالإخراج المؤثر جدا والمتعمق من النظرة الأولى، لكنه على طريقة الترنزي الذي لا يهجر التفكير في تقديم مانيكان.

نشرت المجموعة منشورا تحت عنوان «في الكوة.. كلاب الله»، يفضح المحاولات المتكررة للاحتكار والمصادرة التي يشكل فيها التفكير السريالي، وبشكل أعم، العالم الثوري للفكر منذ «ساد» (٧٧٤) مادة للشراح المسيحيين: أي أن المقصود هو الرد بسرعة على الأعمال الأخيرة لـ كلوسويسكي (ساد، قريبي) وكاروج (العلم الروحي للإنسان المتفوق) - هذا الكتاب الأخير لا يخلو من أهمية على أية حال. المنشور إذن محرر من أجل هذا الهدف إلا أنه ينسى للحديث عن جوانب مهمة للموضوع. فقد كان من الضروري تحليل الموقف الموضوعي للقوى المسيحية في عالم اليوم ومعرفة لماذا تكون تقريبا الوحيدة القادرة على ملء خزان التعلق المعاصر. بنفس القدر لا يمكن تجاهل أن النازية كانت العامل الوحيد القوي ضد المسيحية في عصرنا.

سأعود الشهر القادم إلى القاهرة، بلا أسف هذه المرة، بنية إصدار مجلة بالاتفاق مع صديقي منير حافظ في هذا الشتاء، مجلة صارمة بمقدار ما يتطلبه المظهر (تقرر أن تسمى سينتيريون) أرجو من خلالها أن تنقد السريالية من الداخل عن طريق هؤلاء الذين وضعوا طموحاتهم فيها، في نفس الوقت سيعبرون عن بعض قيم تقليدية، بطولية أو أرسقراطية لم تكن لدى السريالية للشجاعة لإطلاقا للاضطلاع تماما بها.

في بداية السريالية أصبحت بعض الأحكام المسبقة أعذارا سهلة إلى حد ما (مثلا، الحكم المضاد للأدب الذي بموجبه ترفض مناقشة عمل جينجير^(٢٧٥) أو مونترلان^(٢٧٦)) «سيد سانتياجو» الذي لا يختلف على أهميته، نص الحكم المسبق ليس له أى دور في حالة شازال، المشكوك فيها بقوة من وجهة نظري، والموعود بكل الحصانات على الرغم من نزفه على الصليب، تبدو لي اكتشافات شازال المهتأ عليها كثيرا أقل أهمية بجانب أحسن صفحات كتاب جينجير «قلب مجازف». أحب كثيرا أن أرى منك نصا عن جينجير.

باريس في ١٦ أغسطس ١٩٤٩.

للمرة الأولى منذ ١٩٣٦ جلست باريس بدون رؤية أو العمل على مقابلة أندريه بریتون. أنا لست سعيدا بذلك.. عمليات الطرد في شتاء ٤٨ - ١٩٤٩ أكملت، من وجهة نظري، تكريس الجماعة في موقف اعتبره أكثر بؤسا منه ياسا.. كانت لدى السريالية الفرصة النادرة لعودتنا في ١٩٤٦ بعد أدب المقاومة الشهير الذي أصاب العالم بالفئران، ولو لم تصبح موضوعا عاما للسخرية لكان يجب أن يقع هذا التأخير على المشاركة الأدبية الفردية لبعض ممثليها. كذلك يلاحظ أن هذه المشاركة تتزايد هزالا (منذ ١٩٤٦)، لا شيء يذكر سوى «الأنشودة» لشارل فورييه) وفي هذه الفترة المعجاء لا تأنف السريالية من جنى ثمار بعض من الأعمال التي ليست لها تماما، مثل أعمال ميشو أو أرتو.. على المستوى السياسي مازالت الأشياء أكثر وعورة. لقد قطعنا العلاقة مع الماركسية، بدون التجاسر على مباشرة نقد واضح لمنهجها الأيديولوجي، أى بدون استخلاص درس، أيا كان، من هجر المواقف (أو من تغيير القيم، لكن أى قيم ولين؟).

في ١٩٤٧، وفي مجلس تحرير «قطع افتتاحي» أصدرنا، رمسيس يونان وأنا، على المراجعة الدقيقة لمفاهيم مثل «ديكتاتورية البروليتاريا»، «الثورة المستمرة»، «الوعي الطبقي».. الخ، والتي أضيرت بشدة من التاريخ. وذهب إصرارنا أدراج الرياح.

بالتأكيد، نحن نتحمل جميعا، إلى حد ما، مسئولية هذا الذي حدث. فبدلا من أن يخطئ الواحد الآخر مع التحفظات الشفهية أثناء محادثة مع بریتون، كنا حذرنا، عندما

كان هناك وقت لتحذير ميكو، فريما كان قد قاوم بعض ميول مؤلمة. ومع ذلك، في عودته من أمريكا حاولت أن أوضح لبريتون أن استشارة عامة للسرياليين في كل أنحاء العالم أكثر ضرورة من معرض للتباهي، لكنه تهرب معلنا أنه لن يخرج منها إلا الارتباك (كان ذلك أحد وجوه اليأس من مستقبل الحركة).

الآن، لا أرى إلا علاجاً واحداً يمكن أن يعيد للسريالية قليلاً من النضارة المفقودة: عاصفة مهولة من الدعاية، ضحك مجنون من رعد الله يهز الثريات العجوزة... هذه، عزيزي كالاس، اعتبارات الموسم. لكن بالأخص، لا تعتقد أن سبب قسوة الحكم هذه هو أي قلق مرضي وأنا أحتفظ، مع حق في الضحك، باحترام عقول نوعية تواصل الظهور أقصد جينيير أو ميشو أو جرينيه (وأنا سعيد لأنني حافظت في القاهرة على أفضل العلاقات معه) ويأتى أو بلانشو.

شكراً على إرسالك لى «الوردة والمسند»، وإطلاعى بمودة شديدة على كل ما تكتبه. أنتظر بشوق «بروميثيوس الجديد».

القاهرة في ٢٨ نوفمبر ١٩٤٩

عزيزي كالاس

لا.. لا تظن أنني أريد تأخير الرد عليك، ولا يجب بالأخص أن يساورك الشك بأننى أتخلى عنك لأنك لا تشاركنى رأيى عن بريتون والسريالية فى حالتها الراهنة، لو كان هذا موقفى، لكننى فى وضع سيئ لانتقاد بريتون. بلاشك، كما تقول جيداً، كل شيء أنتزع من حولنا. السريالية التى نادت كل أشكال الاغتراب (بدون الحديث عن الخلط المنهجى لكل الحواس، والمذكور غالباً) تبدو أقل قدرة من الآخرين على مواجهة حالة الاغتراب الأخلاقى التى تشكل جزءاً من عالم اليوم وتحييه فى «كلية» (٢٣٧) أكثر سخفاً.

وأنا أسلم بأن مثل هذا الاضطراب كان يجب أن يكون لفائدة السريالية فى تأكيد سذاجتها، وبطريقة أخرى، عدم قدرتها على نوع «اليقظة» الذى يحدد ما إذا كان الإنسان قادراً أم لا، أيضاً، كان يجب أن يرافق هذا الاضطراب نقد عاطفى ليس لأخطائنا، لكن لتوهماتنا التى انقلبت علينا والتى يبدو الحوار فى ظلها فارغاً إلى حد بعيد، فى الوقت الحالى. إننى أرى على سبيل المثال محاكمة المادية للجدلية، محاكمة تعنى لا تبرئتها ولا إدانتها، لكن إعادة الحياة والحيوية إلى مبدأ جعله السريالية واحدة من خواصها الخرافية للمعرفة.

إن السريالية الآن تدبر رأسها وتتجاهل معبودا كان إلى الأبد عزيزا على قلبها، لأنها لم ترغب في تحقيق هذا السبداً (بدلاً من التشويق به في اطمئنان)، ولأنها لم ترغب في التسليم بأن كل تقدم العلم والفكر في عصرنا تم خارجه وخارج دعمه. نترك المبادرة في هذه المحاكمة لـ «مونرو»، مثلما انتسب إلى الديجولية، افترض إننا سنحتقر أيضاً مناقشة صفحات كتابه «علم اجتماع الشيوعية» حيث يزيل الفئات الفلسفي الذي كان غذاءنا الرئيسي لوقت طويل. ليس في التاريخ الحديث للسريالية مكان للوثب المرح للعقل، وليس تقييده في رؤى ومصطلحات عاطلة مثلما تتصلل ساعة.

من جهة أخرى، هناك ضعف الشخصيات المتهمه، وأنا أعتقد أن حركة مثل السريالية لا يمكن أن تحافظ على نفسها إلا بأن تعثر باستمرار على الطريق الأكثر خطورة ثقافية. هذا الطريق الذي أخشى منه بشدة، ضاع ربما جزئياً لأننا لم نبحث عن الخطورة إلا من جانب واحد وانشغلنا بأن انجلز يؤرخ أفضل من هيراقليط. حولنا، تجنبنا في السريالية دائماً إشعال النار. إن مالرو لديه شيء يقوله عن الفن، ومونرو عن التاريخ وميشو عن الدعاية ولم نهتم على الإطلاق (لم نهتم بقراءتهم، وعندما يقال في جلسة للجماعة إننا بصدد قراءة مالرو فسيعتبر هذا عملاً سيئاً، إعجابي بجينجير ساوى سكوتاً خاص بعدم الرضا) ..

لا تشك في صداقتي، وأرسل لك ألف تحية ود.

الفكاهة السوداء^(١٧٨)

جورج حنين

الفكاهة السوداء للكائن الإنسانى كالتشريح للحيوان. تشرط - غالباً دون مخدر - فى حميمية اللحم وفى عمق الأنسجة. إنها تتناول مراحل من الحياة، ليس فى مظهرها المرئى وإنما فى المجموع العضوى الذى تشكل هذه المراحل جزءاً منه.

الفكاهة السوداء ترى الحياة شرائح. يتحدثون عن مناظر الطبيعة، تجاربكم عن قنوات هضمية. أما فى شأن تلك المسائل المجردة عن النفعية، كالفكر النظرى ونشاط الإنسان الذهنى، فإن هذه الفكاهة تفكك طريقة عملها إلى حد أن تجلى وراء كل ظهور للذكاء، الخيوط والحيل التى تقف وراءه. الفكاهة السوداء، من هذه الوجهة، هى أروع عملية تفكيك للوعى - بل تكاد تكون تفريفاً تاماً للطبقة الدماغية - أتبع للإنسان إعمالها فى نفسه.

تصدر الفكاهة السوداء عن تساؤل رئيسى حول الوجهة الفعلية لأى شىء. أحقيقة يوجد شىء فى مكانه؟ وبأى شرع خصص له هذا المكان؟ وإذا قلنا رأساً على عقب - كحكاية أن نشهد النتائج - الوظائف المخصصة على حدة مؤسسة ولكل الوسائل المادية ولكل الوسائل الاستعمالية. بعبارة أوجز، الوظائف المخصصة لآلاف «المكايز» التى جد الإنسان فى سبيلها حتى يتقدم، بكل دعة، نحو الموت؟

من هنا، كون الفكاهة السوداء على هذا القدر من اللا احترام للتصنيفات المتواضع عليها. إنها والنزعة المحافظة لا تجتمعان. كما أن الفكاهة السوداء ذاك المخبر الفسيح - لغبطة الاختيار لا غير - تسلم التقاليد المومومة بالمقدسات إلى أسنة اللهب الألسنة الأكثر صفاء فى الكيمياء الذهبية.

الهزل ليس الفكاهة السوداء، الهرج ليس الفكاهة السوداء. الفكاهة السوداء لا تحدد لا بانفجار الضحك ولا بالوعيل، بالنسبة لهذه المتغيرات لتعابير السحنة الزوجانية هذه، الفكاهة

الحقة يجب تناولها كإحدى ثوابت السلوك وكقدرة استقبالية لدى الإنسان تجاه ما يحيطه .
طريقة خاصة لرد الفعل تجاه كل ما تنقله الأحاسيس، وذلك من الساعة الأولى إلى الأخيرة
من النهار ومن الحياة .

يقول جاك فاشي بأن «الفكاهة السوداء هي (لدى الشخص) الحص باللاجدوى
المسرحية وبدون غبطة قطعا . فكرة أو أخذناها منه لأمكننا القول: إن الفكاهة السوداء هي
الحص بكل المقبل من اللا جدوى في حياة تنقصها الغبطة الكافية .

هكذا نرجع، على أقل تقدير، من المناطق الوعرة للمدمية الأكثر مجانية، إلى عتبة
واقع تغييره جذريا فنيية لا تنازل لنا عنها . وبهذا تعثر الفكاهة السوداء من جديد على ما
أعدهه دائما وظليفتها العملية التي لا تكمن في اكتساحها لكل شيء لكن في تعيينها لمستوى
يؤشر على درجة - قد تقل أو تكثر - لنقاء ولكرامة هذه الحقبة أو هذا المجتمع .

وبقدر ما يجوز الكلام عن نزعة تشاؤمية بناءة، فالفكاهة السوداء يمكن أخذها على
أنها الترويج الأدبي لهذه النزعة .

الفكاهة السوداء رؤية نقدية، مؤقتة، متشائمة . حدثها في نمو متواتر مع انفتاح مجال
الحريات الإنسانية وتوسعه . إنها تؤدي دور المصنف للأشخاص، للأوضاع، وللأشياء التي
تأخذها بعين الاعتبار، وذلك تبعا للذي له الغلبة في هذه الأشياء، اللا جدوى أو الفرح .

تتضح الفكاهة السوداء في خفر ذلك المكان، المكان الأكثر قصوا بين الأمكنة كلها من
هنا كون البشر، في قرارة أنفسهم، يبدون فتور الاستقبال الفوري والتلقائي لها، وكونها،
بالمقابل، تتمسك بضرب من الضحك المتلائي الذي يتطلب قرونا، يا لروعة عملية البذار
الداخلية هذه .

امرو يتخيل، طواعية، شاططا ملغوما حيث مباحات خالبات للألياب قد تعرضن
وجودهن بدون أي أكرات .

قصائد من

جورج حنين

فيما يلي خمس قصائد لجورج حنين، اثنتان من بينها نشرت بالعربية في مجلة «القطر» عام ١٩٤٠، هما «إقبال» و«انتحار مؤقت»، باقى القصائد نشرت مترجمة إلى العربية فى كراس بعنوان «نهاية كل شىء» تقريبا، أصدره عبد القادر الجنابى فى باريس عام ١٩٨١.

اقبال

غابة شقوقها من المرجان
مفتوحة للمارين المتخفين
الواصلين من نهاية السماء
الحب الذى يلعب
فوق سفوح الضوء المجهولة
وفوق عزلة جبينك التى لا يمكن للتعبير عنها.
يتردد فى الاختيار
بين مذاهب للفراية المختلفة
التي يقدمها له مع ابتسامة من رصاص
شباب متدهور
حياته لا تقوم إلا على صلابة هذه الابتسامة
... واليوم أيها الهذيان الثابت الذى لا ينزعج
العائد فى خطوة مسرحية
إلى ينباع الماصفة المثيرة للظن

تضيء من الداخل بمجرد اقترابك
سلامك اللطيف
التي مازالت كل درجة منها
تعمل أثر عناق.
لا نهاية من الأيدي
ذوات الانفجار المبيد
تفترق لتأخذ في الطيران
وتخترق المرأة في صميم عمقها
حيث ينتظر من لحظة إلى أخرى
أن تظهر فجأة
صورتك المؤثرة
التي ستحمل الجواهر من اسمك
وهي اللوحة الأخيرة لإلهامك
ووراء التسلسل الخارق
لرفضك واستسلامك
تقف هذه الصورة من صورتك
في زينة عظيمة للانتحار
فتهلكين أمامها
في مثل البديهة الأولية لوضوحك

انتحار مؤقت

فى أعماق الأدراج الزرقاء
التي رحلت مفاتيحها إلى الأقفال المتوحشة
وتأملت خطباتها فى سوق الاعترافات
فى أعماق الأدراج الملونة بلون التلميزة
بين سيجارة ذابلة وصفعتين
يرجع تاريخهما إلى الفضيحة الأخيرة
يحدث أحيانا أن تلتقط
شفاه مرة
تتلو كلمات قريبة
تهبط كالحصى
منحدر الصوت

* * *

شفاه نادرة مختصرة
تفتتح للدع جاسوما يمر

وهو متخف في فرقة عازفة
لا أعرف أبداً أى لعن
يتشبث بطوق من اللهب
والآن تقف للنافذة
بغير عمر ولا ضوء
شقيقة الشفاء للمرأة
فمنها تدخل الأعصاب الهائجة
مطلبسة أياد بشرية
تقطع رموس السماء
بعد الحب

* * *

على مائدة ما
شيء يبتسم خلال كل نعامات العالم
إنه وجه
لا يلمح أبداً
ولا ينسى أبداً
وجه يؤرجحه
ثلج الذكرى الذى لا ينتهى.

الإشارة الأكثر غموضاً

- ١ -

استمعوا لى

الأرض عضو مريض

صراخ واقف

مفد البداية

فى بيت من رماد

لحظة أن نهرب فى مكاننا

وأن نجهز على الفائبين

- يجب نشر الزجاج بالمنشار للالتحاق بالذئاب -

بين فضيحة للحياة المتقاسمة

والبلور المتمرد

المضول بدمعة واحدة

ما بين العظام الذى يدقعه المرء أمامه

كى يسبق نفسه بماضيه

ما بين الكائنات الوقية

التي هي نسخ وفيه
عن كائنات منسية
وأيضاً بهذه اللثية الشاحبة
ثنية الصباح الحقيقي
إنذار السعادة الخاطف
والأرض التي تهتز في أيدينا
وبحرية تغيير الجاد
والقفز في الزيد السهل
واسم مدمر الأشياء
المثلث البركات
بالإشارة الأكثر غموضاً
ويعجد إيماءة لم تفسر
سأستلقى ذات يوم
في السهل حيث ما من شيء يبدأ
كاعتراف داخل درع
كضمير الحرب

- ٢ -

في قاع يؤيؤ متسع
يشع قانوس الفقراء
في المرة المقبلة يقول المريض
وسنحرف أين نوجه الضربة

والبين المطلوب الذى يفصل

الطاء عن الهمع

وكيف تكسر الضرس الكلمة

فى المرة المقبلة

الحجر سيكون أثقل

على خنجر أكثر طواعية

وخنجر اليفطات الزائفة المنحنى

ينزلق من نقطة إلى أخرى

فى غرفة الحياة

دون أن يلاقى مقاومة إنسانية.

- ٣ -

على رابية النظرة الأولى

مسافر يستريح قرب كتف من رخام

تدنو قروية

وتمضى سنوات

فى فك يد للرجل المجهول

ظانة فيه علامة المغامرة ستكشف

انسحبت الأرض

تاهت الرابية

وزوجا النظرة الأخيرة

لم يعودا سوى شبه جزيرة

متشعبة باستغالة سدر جبلى.

جمال مستقر

خلال خمس سنوات سأكون ...

خلال عشر سنين سيكون معي ...

خلال خمس عشرة سنة سأ

المستقبل يشغل رجلا

المستقبل يحث رجلا

للمستقبل جيوب كبيرة

إحداها خصوصا تقتزن بالشكل الرجولي لمسند

نظرة على خريطة،

هنا يتبرعم العاج، هنا اللانجستان

معتمة هذه الجزيرة التي يماحها رجل

ثمة صرخات غريبة في هذا المرفأ الذي يرسو فيه إنسان

أصوات وصموات يبحث بعضها عن بعض

- كل شيء هو مئى للتوزيع

امرأة قلقة وجهها ليس للوصف، تقول:

لم أعد أتعرف على حالات صمتي .
في الجمارك يصرح المرء عن نكريات طفولته
رجل أعلى عناوين غير صحيحة في جزيرة
من أكثر الجزر انغلاقاً -
ليس عليك سوى أن تقول إنك آت من قبلي ،
وستجد نفسك معززا مكرما
ولكن قلما يكون المرء معززا مكرما في جزيرة
لم يكن يعرف أنها ستكون منقلبة إلى هذا الحد
وفي مكتب استعلامات الجزيرة قالوا له ، وهم منجرون :
هناك في كل جيل سفينة
خلال عشرين سنة سيبحر رجل من جديد
المستقبل في الرأس
الرأس مبيض .

رسوم رمسيس يونان

عندما يكون الخنجر قد غاص عميقا في الجسد
كما في غمده الطبيعي الدائم، فالأفضل تركه في مكانه
لا استلاله: تركه يعني الجلوس إلى الموت بانتباه....
استلاله يعني الموت.

الرسم نوع من أنواع الرمي. السهم يسافر مخمض العينين.
أمن الواجب، حقاً، أن نذوم للكون؟
أخذ لقطة آنية لفرعون هو تعليمه صنجر الغد.
الانتباض هو صيغة المصدر في اللغة التشكيلية.
رحدها القوة فارغة الصبر، أما الوعي فينهش،
إنه فأر سمين.

الفرشخة تكمن في اللارجوع بأي ذريعة، إلى الوضع الأول.
امرأة مقوسة تصنع حتى فكرة الصراخ.....
نافخ زجاج سلب أوكسجينها ليحيلها، حية، نشوانة،
إلى بلور.

أن تستبقى ما يخرقها وما تبقى عليه الحرب
لا اختفاء هنا... سيكون ذلك عبثا. أنا نرتد على وجه
الليل الصلد كالكرة على المضرب.
كوكبة نجوم تمنط.... إنها القيلولة الطيفة للمادة التي تحكم علينا بالأرق.
الآن يعرف الذين في الخارج أن المعرفة مغلقة.

قصة مبهمه

جورج حنين

هناك أشياء لا يمكن أن تحدث إلا تحت المطر، أو على الأقل بالتواطؤ الهادئ مع المطر.... مثلا: الإحساس بالخفة. الخفة إلى درجة الاعتراض على اعتقاد عناصر الطبيعة أن لها الحق في التحكم في أحوال القلب.

مطر عاصف وموعد مفتقد. موعد لن يبعث بالضرورة من رفاته، كل شيء يبدأ من جديد ابتداء من القبة الأولى.... أى ... مناسبات أخرى لوضعها فوق شفاء أخرى. برقع سينبلور في سياج أبدى فوق وجه الانتظار غير المكتمل، لأنه لم يرفع في الوقت المناسب. وجه جميل يطليه المطر الإحياء بالبكاء، وجه تذكر دموعه بالمخالفات المتعذر تفسيرها لبعض قوانين البرودة على رصيف المحطات الناهية.

تمطر، والملصقات للعاطفية الكبيرة، تتعانق فيها سدى كائنات سينمائية وتتحل برخاوة من حائط لحائط. امرأة تتقدم عبر مطر غزير، غير خاضعة لأى إغراء محدد. امرأة على غير عجلة مطلقا... تسبقها عنزيتها فجأة وتتشردواها يسارا ويمينا على طريقة المتوهمين الذين يوزعون منشوراتهم كلما طرح موضوع تغيير العالم، هل هي جميلة؟ لا أحد يستطيع التأكيد، لكن الجميع رأوها تزين الأماكن التي تمر بها، الجميع رأوها تأسر ضواحي مستغنية بحبل صدفي من تنفصها. لا تسألها عن لون عينيها. سترفع رأسها في السماء، وتمس الغيوم بجفن شارد وترد عليك، إذا أرادت أن ترد، بأن ما تعرفه عن عينيها أنها في وقت المطر تكون من الداخل مخططة.

رافقها قبل أن تتلاشى مثل طيف سريع على زجاج القدر، قيل أن تنقطع مثل خيط حلم مستعاد منذ لحظة، وللملحظة فقط. خذ يدها حتى يبتعد الناس عن طريقك، وينقطعون عن الوشاية بعينية موقفك بحجة جدية موقفهم. خذ يدها فكل إصبع من أصابعها له تاريخه،

له خاتم رعدة مفقود فى تيه الأسرار الصامتة. لن يبقى لكم إلا ساعة واحدة المشتركة، حين يحب المطر ويظهر أول سموم، مطهرا الشمس فى مكانها، يفسخ بلا تعفظ هفتن الزوجان اللذان شكلهما تغلب للجوا!

لا تحاول، بالأخص، إغواهما إلى عقر واحدة من تلك المقاهى. حيث تعامل الصغلات والكسل والنساء بنص الذبيرة الباهتة، السيجارة ساهرة، والروح فى مكان آخر. عندما تطير فى الشارع، يرفع المعلم حاكبيه على حافة الـ «كومبارسيدا» قبطان يقط وغالب فى نص الوقت، بلا كلمة لأحد، بلا نظرة للبحر. هذا ما يفضل به كما يقول النوال. يفضل به الاكوريديون ذو الأسنان المصلطة، اللازمة التى تمرى بطون النساء، الصراع ضد الحياة، الكشف عن مكان الديكور، والأسماء الحقيقية للأشياء الكريهة.... أوقروا الرقص، هناك واحد يطلب الأستاذ فى التليفون إن كان الأستاذ مازال يملك جسارة صوته.....

لا، ليست لها مثل هذه المقاهى. لا «كومبارسيدا» فى خنجر مطق. لا قبطان بنظرة مطعونة سلفا. كل هذه المصائر مرسومة بمسطرة، صفاء المدان، نشوة الشاعر، النزعة على المشب، كل هذا تجمده بحركة واحدة، حركة عفوية تسقط المطر. هى لن تدعى أنها «رأت الكثير من قبل»، وربما تأتى قوتها من أنها لم، وإن ترى أبدا آخرين.

بعينها تمشط العالم بلا كال، مثل صغيرة لا تهم رؤيتها بوضوح، وقلها يدق بضربات صغيرة جدا لاهتمامها بالأحداث العاطفية التى تتمرن فيها، بسرور شديد، المصادر اللانهائية للعنف الإنسانى.

لو ترغب الحديث معها، ولو تعتقد فى التأثير المدجن للكلام، سوف تتركك تقيم معرضك، تنشر دنطلاتك، تعرض تفاهاتك، تغرى حتى بالمخاوف الرمزية لطفولتك، بعد كل ذلك، سيكفيها سؤال صغير قاطع، سؤال من لا شيء على الإطلاق، لكى يسف بناء أكاذيبك الهش التراب. ما هى، ستقتصر عليك السؤال، ما هى علاقاتك بالطقس الرديء؟

إن لم يكن المقصود كسر صمتها، ستحدث خطوة كبيرة بالفعل. لكن المقصود أكثر بكثير من ذلك، المقصود أن هذه السيدة لديها فكرة فى رأسها وأن المطر يضيف عنادا وجراة على جبهتها الطفولية بالتأكيد. آخرون قبلك أنهمكتهم الوحدة، سموا حتى لا تكون إلا زوجتهم، حتى لا تكون إلا فتاة أحلامهم، تلك التى تكسى فى المدن المخزية بزجاج مهشم. جهد ضائع، جهد مفقود باستمرار، فى كل رخة جديدة للمطر، لكل متوسل جديد. فى الحقيقة، لا شيء سيلهيها عن دريها المغلق، المعزول، والمعقد، إنها تتقدم، وتكثُر بأفئداهما بتلات باقة فى دوامات مزهرة، بتلات لا تعنى لك إلا وداعها. تنام ذكريات طفولتك فى

قاع برك عميقة. يصدأ حاكى المعلم فى كلمات مفككة. مرر عليه إذن مشروعات خطبك أثناء دورانه.

توقف المطر بلا سبب، حولك، تبدو الأشياء كما هى بالنسبة لنفسها على أية حال، يستحوذ عليك هياج غير طبيعى. أنت تبحث بلهفة عن المرأة التى سبحت إليك. ليس لها وجود الآن، وقريبا ستشك فى أنها كانت موجودة على الإطلاق. لاشئ فى الشارع، لاشئ فى السماء.... من أى شئ تشكو؟ إنك تمارس بدايات فى الحب من أول نظرة، وهى تمارس بداياتها فى الاختفاء. ليس عليك شئ. لكن لا، أنت لم تهجر الساحة تماما. أمل باق يدفعك نحو مبنى كبير مظلم حيث يبدو باب السيارات سامحا بمرور بعض أشياء رقيقة وخفية. البواب كذلك يمد الطريق. تصف رفيقتك، رؤيتك. يتفحصك البواب بفتور، يرد عليك قبل أن تتم كلامك: «أنت لا ترى إذن النهاية ياسيدى البائس.... بعد لحظة ستجف الأرصفة، اشتغل المطر كفاية اليوم. أنصحك ألا تكدر راحتك».

فى الطابق الأخير، تتسدل ستائر سوداء على نافذة وحيدة ومتكبرة.

في الخط الأمامي . .

كان كاندنسكى فى عام ١٩١٢ قد بدأ يرسم بطاقة جامحة، مثلما تخترق الطائرات المسحب، فى عام ١٩٦٠، وتلامس القمم الجليدية ثم تحط، شديدة الحرارة، على أرض حافلة بالإمكانات.

ولقد بدأنا نفهم الآن أن الفن إن هو إلا نوع من الاستشعار يخال الحساسية ويجعلها عارية لاستقبال شتى المؤثرات. والتصوير ليس هو البحث عن لغة جديدة، وإنما هو السعى وراء لغة يستحيل أن تقوم بوظيفتها مرتين على التعاقب. إنه يشكل ترف الاتصال الفريد، ذلك الترف الذى تكف الرموز فيه - بعد أن ندرك مباشرة - عن أن تكون صالحة لحمل رسالة أخرى، والظاهرة الكبرى فى فن القرن العشرين هى استبعاد النموذج، أى استبعاد وحدة القياس وعلاقة البعد القائم بين أولئك الذين يحددون شروط اللعب ويوجهونه وأولئك الذين يقبلون القيام به. وليس من المبالغة فى شيء - بهذا المعنى - التأكيد بأن الفن الحديث إن هو إلا محاولة لإيجاد فلسفة مطلقة تتحدى فى نفس الوقت التكرار والاستئناف. وإن مالرو لعلّى خطأ إذ يبالغ فى الإيمان بمتحفه الوهمي. فلوهم أيضا قوانينه. والمصور لم يقتل النموذج لكى ينتهى به الأمر إلى أن يجعل نفسه عبدا للقوانين.

وميشيل كنعان يزرع مسامير لكى يسقط المساحة. ويستعمل الخيط لكى يفك العقد، ويستخدم مصاريع الخشب لكى يرى خلال وإزاء كل شيء، ويخيط الحديد يشيد أسوارا. وهذا هو سيد المتناقضات وأمرها، المصور الحصين الذى يجعل المادة تعبر عما هو خاص بالإنسان وحده. وفى هذا النوع من الجاذبية المقطوعة حيث تحمل مشكلة سقوط الأجساد ألف إجابة مختلفة: تبدو اجترافات كنعان أمارات للقناعة، أو جراحا أحدثها روينسون بالمقلوب لكى يخلط نظام الزمن.

وإذا كان حقيقياً أن هناك حالات استثناء هي لحظات إنذار أو فطنة، فإن كتمان هو مصور ذو استثناء. وقد اكتسبت أعماله منذ عامين راحة واتساعاً كافيين لجعلها تستأثر باهتمام الجمهور العالمي.

وكتمان لم يكن عليه أن يرفض النزعة الفلكورية العقلية التي تترك أحياناً مسير مصورينا في بداياتهم الأولى. لقد أصبح بسرعة في الخط الأمامي. وبدفعة واحدة إذا به يستقر في اللامحدود.

جورج هنين

كان ذلك في الوقت

«الذى اكتفت فيه شرائح من مثقفى
مصر، ومنهم أساتذة فى الجامعة،
بالنظر والفرجة،

بل كان بعض من هؤلاء.....».

لويس عوض

إذا اعتبرنا ما يلي فصلاً، فهو فصل جديد، إضافة إلى الطبعة الأولى للكتاب.

ويتضمن تسجيلاً لللدوة التي كان نجمها الأملع الراحل العظيم الدكتور لويس عوض، وبعضاً من المقالات التي نشرت عن الكتاب. وفي الواقع فلقد نشرت مقالات عديدة في عشرات من الصحف العربية في مصر وخارجها. بعضها فقدته للأسف، وبعضها مجرد عرض للكتاب. اخترت أن أعيد فيما يلي نشر المقالات التالية من بين عدد من المقالات التي جمعت توضيحات ورؤى لكتابها في موضوع الكتاب.

ربما تمثل إعادة النشر هنا فائدة، وربما تعطي صورة عن الاهتمام الذي قوبل به في أوساط المثقفين العرب. وإن يفوتني بالطبع التعبير عن سعادتى واعتزازى وشكرى لكل من شارك بقلمه في عرض أو نقد «السريالية في مصر».

ندوة أتيليه القاهرة

عقد أتيليه القاهرة ندوة مساء ١٥ نوفمبر ١٩٨٦ حول كتاب «السريالية في مصر» بعد أسابيع قليلة من صدوره. أدارت الندوة الشاعرة الكبيرة ملك عبد العزيز أرملة أستاذ النقد الكبير وأحد رواده العظام في القرن العشرين الدكتور محمد مندور. وشارك في الندوة الأستاذ الدكتور لويس عوض بمكانته الكبيرة في الثقافة المصرية الحديثة. وكان من المعروف عن لويس عوض أنه قاسم إلى حد ما مع الثياب، ولا يتحمس سريما لأعمالهم. فكانت مشاركته في الندوة وحماسه للكتاب ولزمؤلفه من استثناءات لويس عوض الملحوظة. ولقد استفدت كثيرا من معلومات وآراء الدكتور لويس عوض.

ويسعدني أيضا أن الدكتور لويس عوض قد كشف عن بعض من تكرياته الخاصة عن سنوات الأربعينيات لأول مرة في هذه الندوة... ولقد نشبت خلافات حادة بين الدكتور لويس عوض والفنان التشكيلي والكاتب عز الدين نجيب الذي شارك في الندوة وتحمل ضربات لويس عوض الموجهة. ولقد أثرت أن أبقى على تسجيل هذه الخلافات كما هي لأنها تعطي حيوية للندوة وللكتاب بالإضافة إلى فائدتها الفكرية.

كما شارك في هذه الندوة الراحل الكبير الأستاذ أنور كامل والذي عاصر الأحداث - موضوع هذا الكتاب - بنفسه وشارك في بعضها. وكان مؤسسا لجماعة «الخيز والحرية» التي نشأت بجوار جماعة الفن والحرية وإن لم تصد عمرها ولم تأخذ شهرتها أو تأثيرها. وكان صديقا لمؤسسى السريالية في مصر. ولقد شرحت في ثنايا الكتاب العلاقة والفوارق التي كانت بينهم وبين أنور كامل. لذا كانت شهادته مهمة جدا في تلك الندوة.

ملك عبد العزيز:

تلتقى الليلة، فى هذه الأمسية، حول كتاب (السريالية فى مصر) لمؤلفه الأستاذ/ سمير غريب. فى البداية أرحب بكم جميعا. وأؤكد أن هذا الكتاب جاء ليسد فراغا كبيرا فى المكتبة العربية، ليست الفنية فحسب، ولكن أيضا من حيث التاريخ لفترة نابضة، احتدمت فيها التيارات الفكرية والفنية والثقافية فى مصر.

الدكتور لويس عوض:

فى البداية أشكر الكتاب ومؤلفه الأستاذ سمير غريب أن قاما بجمعنا حول فترة حية من التاريخ الثقافى والفكرى المصرى المحتدم. والتي عايشتها عن قرب. هذا الكتاب مبحث علمى راق. لو قدر لصاحبه أن يتقدم به لنيل درجة علمية كالماجستير مثلا، لنالها مكرما وليته فعل، فهو مستوف لأركان البحث العلمى المنهجى الجاد.

قلت إننى عايشة هذه التجربة عن قرب. وكان أبرز ما يمثل أفراد جماعة الفن والحرية، إخلاصهم الشديد والجاد لفكرهم وإبداعهم، لقد كانوا يتمتعون بيسارية مثالية. وكثيرا ما كانت مناقشاتهم تحدث فى حماس وتوهج حول قضايا المجتمع والفن، فى أماكن تجمعهم فى بيت جورج حنين أو فى بيت «درب اللبانة، بالقعة، وكان منتدى ثقافى، أكثر منه مراسم أو أتيليهات لممارسات الفنانين الإبداعية. كانوا مجموعة نخبية من المثقفين انتقوا من الفكر الاشتراكى ما اجتمعوا حوله من مثالية للحلم. وفى محاولات متعددة لنشر هذا الفكر فنا وسلوكا، كانوا يتفانون... وأنكر، ذات مرة، وفى أحد المنتديات، التى تعج بالمتفرجين، ونحفل بأسماء مثل: إيغيت، وميريت، وأوديت، وقف كامل التلمسانى على إحدى المناضد وأخذ يخطب... واستثار حماس للجمع البسيط، فخرجوا فى تجمع صاخب إلى حى عابدين... وأخذوا يصيحون ويهتفون... وكان أن استيقظ الأهالى وطاردهم... وجاء البوليس مع ساعات الفجر الأولى..... ليتقبض على شراندهم وقلوبهم الباقية....

كان ذلك فى الوقت الذى اكتفت فيه شرائح من مثقفى مصر، ومنهم أساتذة فى الجامعة، بالنظر والفرجة، بل كان بعض هؤلاء يروج لصورة محرفة شائنة، كانت سائدة آنذاك، فى المجتمع، عن الجماعات اليسارية.

كانت الصورة السائدة عن هذه الجماعات اليسارية على أنها تجمعات للإباحة الجنسية. وأن الرجال والسيدات يتلاقحون فى الشوارع. يعنى باختصار صورة لا أخلاقية. وفى الصحافة اليومية المصرية تصور هذه الجماعات على أنها فى حالة انطلاق جنسى. وكان التركيز فى هذه الحملة على الاتحاد السوفيتى. ما حاولت أن أعلمه لشباب الجامعة،

آنذاك ، هو أن يتعاملوا باحترام فى النظر إلى هذه الجماعات. وأن يتعاملوا مع هذا الفكر كما يتعاملون مع فلسفات ابن خلدون وابن رشد.... وأن ينظروا إلى فلسفة الكفاح باعتبارها جزءا من تراث الفكر الإنسانى، يجدر مناقشته بموضوعية واحترام. ولقد حاولت أيضا أن أجعلهم ينظرون باهتمام إلى بعض رموز الفكر الماركسى فى وقت باكر جدا.

وهذا الكتاب يتمتع بتوازن غريب جدا. لأنه أعطى لكل ذى حق حقه...، ربما توسع قليلا فى الكلام عن بعض الزوايا، وربما أيضا، اقتضت ذلك ضرورة ما... ولكن هناك نوعا من التوازن الواضح عن دور كل شخصية من شخصيات جماعة الفن والحرية. لقد كنت قريبا جدا من هؤلاء الناس. وكانت للجديّة هي السمة الأولى لجهودهم. ومنذ التقائى بهذه الجماعة، وفيها أنور كامل، وعلى امتداد هذه الصداقة فى سنوات العمر، تناقشت معهم، واحترمت توجهاتهم، على الرغم من رأىى فى السريالية.

ولأن هذا الكتاب، فى رأىى، سيصبح جزءا من التاريخ، أرجو أن أقف مع المؤلف وقفة سريمة حول عدة ملاحظات تختص ببعض المصطلحات وترجمتها.....

وهى لا تقل من قيمة الجهد المبذول.... ولا دقة المؤلف فى تقصى معلوماته واستيفاء مصادره. وكل تهانئى على هذا الجهد، وإنجاز هذا الكتاب، الذى أعتقد أنه لا بد أن يتحول إلى وثيقة فى تاريخ الفن المصرى والفكر المصرى.

عزالدين نجيب :

طبعاً أستاذنا الكبير د. لويس عوض لم يترك لنا ما نقوله. هو صاحب سبق مرتين: مرة لأنه كان كميده دارسا ناقدا فى ملاحظاته حول المصطلحات المترجمة. ومرة ثانية حين كان شاهد عيان على عصر يكامله دار هذا الكتاب حوله. إذن مهمتى باللغة الصعوبة أن أتحدث بعده. ولكن بشكل عام أرجو أن تتسع صدوركم لحديثى المتواضع. لإبداء بعض الملاحظات السريمة. وأنا لن أختلف فى شيء عما قاله د. لويس عوض حول قيمة هذا الكتاب. بالفعل هو كتاب وثائقي نادر فى المكتبة المصرية والعربية... وتزداد قيمته - كما أشار المؤلف - عندما تعرض لمسألة السريالية، ويبحث فى كل المطبوعات المصرية والعربية عن مصادر للمدرسة السريالية فلم يجد شيئا علميا يعتمد عليه، وكل ما وجده ليس أكثر من إشارة هنا وتعليق فى سياقات عامة لبعض الكتابات. ولم يجد دراسات علمية مكرسة منهجيا لهذه المدرسة فى الفن والأدب. يضاف إلى ذلك أن الحصول على الوثائق فى هذا الموضوع مسألة شاقة جدا. وأنا أعتبر أن حجم الوثائق المنشورة فى هذا الكتاب هو الأساس الأكبر فى قيمته، وأقول إن جمع هذه الوثائق اقتضى من المؤلف أن يعيش فى باريس. وأهم

من ذلك متابعتها فى دأب لبعض الشخصيات التى مازالت على قيد الحياة للحصول منها على ما يتيسر أو تخزنه للذكورة من معلومات... هى وثائق حية... ليجمع هذه الشهادات. وبعضها فى فرنسا وبعضها فى مصر... فضلا عن جهد المؤلف فى أن يجعل المعلومات هى التى تقدم الصورة.... موجلا رأيه الشخصى للنهاية... إلى حد تساؤل الكثيرين، عن حقيقة رأى المؤلف فى كل ما عرض من أفكار وروى. وإن كنت أستطيع أن أؤكد أننى لمست بوضوح شديد موقف المتعاطف مع جماعة الفن والحرية.... وتعاطفه الشديد مع السريالية... ولكن....

الدكتور لويس عوض:

رأى المؤلف وموقفه واضح هو التعاطف... إنه يقبلهم على علائهم....

عزالدين نجيب:

وهذه ميزة وليست عيبا...!! ولكن ليسمح لى الصديق المؤلف. إن المأخذ الأساسى على هذا الكتاب يبدأ من العنوان: (السريالية فى مصر) فقد توقعت بعد قراءة المقدمة والدخول فى متن الكتاب أن يكون للمؤلف قد ثبت عدسته على مدرسة بعينها فى تاريخ الفن العالمى المصرى، وبالتالي هيات نفسى للحصول على وجبة دسمة من المعرفة بتاريخ هذه المدرسة وأبعادها كاملة فى العالم. والمنابع التى استقى منها رواد هذه المدرسة فى مصر: رمسيس يونان وفؤاد كامل وكامل التلمسانى أو مدرسة الفن والحرية. لكن المؤلف غاص فى عصر بأكمله. عصر هو من أخطر الحقب فى تطور الفكر المصرى الحديث، وللدكتور لويس عوض كتابات رائدة رائعة فى هذه الحقبة. وفى أواخر الثلاثينيات، كان جيل الوسط، بعد جيل النهضة، هو الذى حملته الأقدار رسالة تبنى تيارات فكر جديد يهب على مصر من الخارج. وكان هذا الجيل هو الرثاء المفتوحة لامتساق هذا الهواء الجديد ودفع الحركة الثقافية فى مصر. والنقطة الأولى هنا. إن هذه المسألة لم تكن مرتبطة بالفن فقط. وقد أثبت لنا المؤلف عددا من الأدلة والبراهين فى كتابه على صحة هذا المعنى، لقد كان التوجه الأساسى لهذا الجيل توجهها سياسيا. بل عملا سياسيا، بل تنظيميا سياسيا... لقد كانوا مستغربين فى العمل السياسى العام. والانتفاء الحزبى ونشاطه السرى. من هنا كانت قضية التغيير الشامل هى مهمهم الأول. وقد يكون الأكبر. ويأتى الفن جزئية فى هذه المنظومة الكاملة للتغيير الشامل لوجه الحياة فى مصر. وتحمل كلماتهم النارية، خاصة كامل التلمسانى باعتباره ناقدا موهوبا، هذا المعنى، إذن لم يكن توجههم إلى مدرسة جديدة فى الفن هدفا فى حد ذاته. وإنما كان ذلك من أجل تغيير التربة ووسيلة لاقتلاع جذور المجتمع من أسفل إلى أعلى.

أعطانا المؤلف معلومات وفيرة حول هذا الموضوع. حول طبيعة هذه الجماعات اليسارية التي تعكس التفكير التروتسكى واتصالها بعدد من السليانع العالمية العامة. وهذا أتفق مع الدكتور لويس عوض بشكل كبير فى مسألة غموض الجوانب الأخرى لهذه العملية الثقافية الكاملة خلال هذه الحقبة.... وعلاقة جيل الفن والحرية بها. كيف تعاملوا مع سلامة موسى حتى أسلمهم قيادة مجلته (المجلة الجديدة)؟... وكيف...

الدكتور لويس عوض:

لقد ألمح المؤلف إلى هذا فى إحدى صفحات كتابه. عندما تقابلوا فى بيت جورج حنين ويدموا يتراشقون بالكلمات. لقد كانت هناك أزمة فكرية بين سلامة موسى وبينهم. كان أسلوب الكلام غريباً.....

عزالدين نجيب:

النقطة الثانية: إن عنوان الكتاب ضيق إطار الرؤية. حيث لم يتم إشباعنا - نحن القراء - من خلال العنوان بما نحتاجه من معلومات كافية عن السريالية موضوع البحث وهى بالمناسبة ليست كذلك. فقد خلق بنا المؤلف وطار بعيداً عن العنوان.

ثالثاً: هناك ما يتعلق بالتجربة الأساسية لهذا الجيل. جيل الفن والحرية. فالإضافة الإبداعية الكبرى التى أضافوها لحركة الفن لم تكن هى السريالية. نعم كانوا هم الرواد الأوائل الذين فتحوا الطريق إليها. لكن لو تتبعنا من خلال الكتاب نفسه المدة الزمنية التى استغرقتها تجربتهم الإبداعية فى السريالية أقل من ثمانى سنوات كل ما أقاموه خلالها من معارض عامة هى خمسة معارض. بعد عام ١٩٤٥ تحللت الجماعة وتفرقت السبل بهم فى اتجاهات متعددة. وهنا بدأت لكل واحد منهم قيمة متأصلة فى الحركة الفنية. رمسيس يونان أخذ اتجاهها مختلفاً تماماً مع المرحلة السريالية. وفؤاد كامل انتهج نهجاً آخر مختلفاً عن رمسيس يونان، فى التجريدية، أما كامل التلمسانى فهجر الفن واتجه إلى السينما. ثم غادر مصر بعد ذلك. وملاحم الجيل أيضاً تفرقت خارج مصر. فرمسيس يونان عاش فى فرنسا بعد خروجه من المعتقل بقليل. حيث تصدت حكومة إسماعيل صدقى عام ١٩٤٦ لكل القوى اليسارية والوطنية وقامت بحبسهم. ونستطيع القول إن نشاط الجماعة الذى حدث بعد عام ١٩٤٦ كان رد فعل عكسياً ومختلفاً عن مقومات ومنطلقات وتوجهات الجماعة قبل ١٩٤٦. بمعنى أنه إذا كانت الحركة فى بداياتها من ١٩٣٩ حركة مد ثورى يصل إلى أقصى درجة من الممارسة الثورية فى الواقع للالتحام بالجماهير وخوض الانتخابات والمظاهرات ودخول السجن. تنتهى بعدها إلى قطع الصلة نهائياً بالسياسة. والى بعد عن القناعات الفكرية التى تقف

خلف التوجهات اللغوية. التخلي عن دور الفن في تغيير الواقع. وهذا ما نادت به البيانات السريالية الأولى باعتبار الفن أحد أدوات التغيير الثوري. ومن الغريب أن واكب هذا ما حدث في فرنسا. فإذا كانوا هم قد التقوا مع السريالية في الأدب الفرنسي، وخاصة في الشعر على يد إيلوار وأرجون، فهذه الحركة في فرنسا قد انحسرت بعد قليل، والدكتور لويس هو الأقدر على الخوض في ذلك، ولكن ما أعرفه أن أفرادا منهم ممن كانوا في الحزب الشيوعي الفرنسي، انسحبوا منه وبدأت توجهاتهم تختلف عن مشاربهم الأولى. حتى جورج حنين نفسه، وهو قائد الجماعة والمنظر لها فكريا، اختلف مع العديد من زملائه. وهناك كتاب في هذا الصدد. يضم مناقضاتهم والمصادمات الفكرية فيما بينهم.

إنن نحن أمام مرحلتين متميزتين تمام للتمايز خلال تاريخ هذه الحركة. وقد ركز المؤلف همه على المرحلة الأولى. مرحلة الالتحام بالواقع في مصر. وكان تركيزه من زاوية خاصة. هي المحيط الضيق الذي خاضوا فيه. ولم يوسع الإطار ليشمل للحركات الثورية الأخرى في هذه الحقبة. وهم كانوا جزءا منها. حتى نستطيع القول إن منطلقهم في خوض معاركهم كان منطلقا ليبراليا أكثر منه منطلقا حزبيا. بدليل أن مجلة (التطور) كانت تحوى في أعدادها مقالات تدافع عن للنحاس باشا وعن الوفد. وعن طه حسين في مواجهة العقاد. وطه حسين لا يلتقى معهم فكريا في جوهر فلسفته. إذن المنظور كان ليبراليا واسعا وليس حزبيا ضيقا. وهذا يشير إلى ممارستهم العمل السياسي بمنظور منفتح على الاتجاهات الأخرى في هذه الفترة من تاريخ الحركة اليسارية والفكرية في مصر.

هذا البعد أشار إليه المؤلف إشارات كانت تحتاج إلى تعميق أكثر. فالكتاب يبدو كما لو كان شريحة أفقية لمرحلة مهمة من تاريخ الحركة الثقافية والفكرية في مصر. بما يجعل من هذا البعد جزءا مكملًا لتلك الرؤية.

وأسمح لنفسى بالتداخل مع المؤلف في مسألة المنطلق الفكرى للجماعة حول مسألة السريالية. نعم هم أخذوا الكثير من الأدبيات الأولى للسريالية. ونشرها رمسيس يونان في كتابه: «غاية الرسم العصري». وأشار إليها كامل التلمساني في مقالاته، واستعاروا كلاما كثيرا من فرويد وغيره. لكن إذا كان صحيحا ما ذهبت إليه في بداية حديثي من أن القضية بالنسبة إليهم ليست السريالية كمدرسة للفن بقدر ما هي ثورة فكرية على مجتمع متخلف راكد. يمكن القول إن التسمية الخليفة بهم: جيل التمرد. ولو اتفقنا على هذه التسمية يكون ذلك في النهاية مدخلا لفهمنا معنا ما جطهم ينسحبون. إن المتمرد يحمل في داخله قدرا كبيرا من الرومانسية. العاطفة للحارة التي تجعل (دون كيشوت) يضع كل آماله في سلة واحدة. إما كل شيء أو لا شيء... وعندما انكسرت شوكتهم أمام النظام انكسرت قوة

المقاومة داخلهم فانقلبوا إلى اتجاهات مغايرة . هذه هي القضية الأساسية في انقلاب رمسيس يونان من السريالية إلى التجريدية . ليس هذا فحسب . بل إننى قرأت مقالات رمسيس يونان فترة السريالية . وأخرى فى أوائل الستينيات قرأيت أننى أمام شخصين متعارضين . حيث كان رأيه فى الفن مختلفاً تماماً فى كل مرحلة من المرحلتين :

فى الأولى : الفن سلاح لتغيير الواقع والفنان مطالب بأن يحول أدواته الفنية إلى وسائل للتغيير الثورى .

وفى الثانية : الفنان مطالب بأن يستكمل أدواته الفنية وأنه ليس داعية سياسياً . بل إن آفة الفن هى تحوله إلى شعارات للتغيير أو الدعوة إليه . .

الدكتور لويس عوض :

أريد أن أقول إن السريالية بدأت فى أوروبا بانتحار ماياكوفسكى ، كانت هناك جماعات تطلب منه أن يستمر ثورياً على حساب الفن . ولكنه حين أدرك أن الاستمرار فى الثورية معناه أن يكتب قصائد عن الجارات وأدوات الإنتاج . أن يكتب بمواصفاتهم . أو يكتبوا عنه تقارير إلى اتحاد الكتاب بأنه ضد الشيوعية ، وضد كذا .. وأنه مواطن غير صالح . حسم لهم هذه القضية بأن قرر الانتحار .. حل بذلك أزمته الخاصة ..

سمير غريب :

حل أزمة السريالية ككل لأن نتيجة ذلك ، بعد عدة اجتماعات فى الحزب الشيوعى الفرنسى تم الاتفاق على صيغة مشتركة للتزاوج بين العمل السياسى والعمل الفنى . فقبل انتحار ماياكوفسكى كان الحزب الشيوعى الفرنسى له موقف منه . ويانتحاره حل أزمته الشخصية . وحل أيضاً أزمته بهذا الاتفاق ..

الدكتور لويس عوض :

حتى ذلك التاريخ كانت السريالية نشطة فى أوروبا . وعندما انتحار ماياكوفسكى نقلت مسكرها من الاتحاد السوفيتى ، حيث كانت تحت جناح الثوار والمستقبلين وأمثالهم . خرجوا بعد ذلك إلى فرنسا وإنجلترا وأمريكا وبدأوا مايسمى بالفن المنحط .

عز الدين نجيب :

بشكل عام ، قضية جماعة الفن والحرية هى قضية الموقف الذى يتخذه الفنان إزاء مجتمعه والعالم . ولا يفرق فى ذلك بين موقفه من القضايا فى داخل بلده أو فى بلد بعيد تنتهك فيه الحرية . أو ينتهك فيه حق الفنان ، وقد يتعرض للسجن ولكن مع إحساس نبيل للهدف . وهنا نستطيع أن ننظر إليهم على أنهم ..

الدكتور لويس عرض :

زعماء بلا أنباع.. أوقادة بلا جيوش

عز الدين نجيب :

هذا هو المقتل.. أوتلك هي المشكلة.

الدكتور لويس عرض :

أنا أنكر أن رمسيس يونان ترك مصر عام ١٩٤٦ . بعد أن قبض عليه صدقي باشا . في تلك الفترة كان هناك أمر بالقبض على أيمن . كان من المفروض أن يقبض على ، لكن شاه حسن حتى أن ذهب إلى فرنسا . وكنت أيامها مدرسا بالجامعة ، وكان وكيل النيابة المكلف بالقبض على . يقابلني دائما عند صبرى جرجس ويسألني : متى تسافر إلى فرنسا ؟ أقول له : ليس قبل نهاية الامتحانات والتصحيح .. بعد أسبوع يكرر السؤال نفسه وأكرر الجواب .. اعترف لي هو بأنه المكلف بإلقاء القبض على ، وكان اسمه أحمد مختار قطب أخا وجيه قطب وهو نفسه الذي قبض على الدكتور محمد مندور .. بعد أن سلمت أوراق الامتحانات ، كنت في اليوم التالي على ظهر الباخرة ، وأنا في فرنسا كان صدقي باشا جهز القضية . وبعد أربعين يوما تم الإفراج عنهم . لأن التهمة الموجهة إليهم كانت تهمة مضحكة . وهي (تكوين رابطة لمكافحة الاستعمار) طبعا هذه تهمة مضحكة أمام أى وكيل نيابة ، في بلد يموج بالظلم والوطنى ، ولا يمكن أن يحبس الإنسان بسببها !!! .. فأفرج عنهم ..

وحين رجعت وجدت كل شيء قد انتهى .. إلا أن رب ضارة نافعة .. فقد ساعدتني الجامعة خلال الأزمة . ذلك أن وزير الداخلية قد أرسل خطابا إلى وزير المعارف ومنه إلى مدير الجامعة يفيد بأنه ضمن هيئة التدريس بالجامعة مدرس شيوعى هو لويس عوض . وردت إدارة الجامعة : إلى وزير المعارف ، ومنه إلى وزير الداخلية : إن لويس عوض مفكر مستقل وليس شيوعيا .. أخبرني بهذه الحادثة فيما بعد . مصطفى بك عامر بعد الثورة . وهذه قيمة أخلاقية تسجل لملته من الرجال . حيث لم يخبرني بما تم وقت حدوثه أو بعده بتقليل حرصا على عدم الارتباك النفسى ، أو الوقوع فى دائرة الخطأ ، كذا عدم المن . ذلك أنه عندما فرض عليك حماية من نوع ما لم يتوه عنها ، حيث يرى ذلك واجبا من واجباته ولا يوقطك فى دائرة الخضوع لإحسانه .

أعود إلى ما كنا فيه . فى رأى الشخصى ، وإحساسى ، أن رمسيس يونان قد أصيب باليأس السياسى بعد حكاية صدقي باشا . وقبل سفره أنكر أننى حذرته وقلت له : يارمسيس لاتمكث فى فرنسا .. مافر لتستريح أعصابك ثم عد ولاتبق هناك .. وأنكر أن لقاءنا هذا كان

فى قهوة (منايا) وكان معه قلم وورق.. وكنت بصدد نشر ديوانى (بلوتولاند) وقرأ بعض قصائده، ورسم لى الصورة التى ضمنها الديوان.. وكانت بدون توقيع.. وكثيرون لا يعرفون أنها من أعماله. أثناء حديثه معى فى هذا اللقاء لمست مدى الإحباط الذى يعانیه. وهذا طبيعى جدا لأناس لم يضمهم تنظيم سياسى.. المنتمون لأحزاب يستطيعون التحمل لأن وراءهم تعصيدا من القوى المثقفة وقوى العمال. وأعود فأقول: إننى كلما رأيتهم وجدتهم يقرأون لوتريامون وأراجون وسيمون.. ذكرونى بالجو الثقافى الأوروبى الذى عشته قبل رجوعى إلى مصر. فى الوقت نفسه كان الجامعيون محبوسين فى التخصص الأكاديمى المطلق الذى يوحى بعدم وجود حرب عالمية. أو وجود النازية أو اندلاع الحرب الأهلية الأسبانية.. كان العالم ليس فيه مشاكل. وكل أستاذ يقبض راتبه أول الشهر. وكان مصر ليست بها أية مشكلة.. صدقنى باشا فى الحكم والمناضلون فى السجن.. ليست مشكلة!!.. واللى يتجوز أسمى أقول له: يا عمى، وهكذا..

كانوا منفصلين تماما عن الواقع.. بعيدين عن مشاكل مصر وما بها من غليان.. حتى الغليان الاجتماعى لا يهم.. رمسيس يونان لم يجد مكانا لينطلق منه.. أما واحد مثل محمد مندور قد استطاع إلى حد ما أن يصل صوته، لأن خلفه ظهرا هو (الوفد) .. رغم كونه أقلية فى هذا الحزب.. إنما هذا الإحساس بأن (ابن عمك فيهم رماح) .. مكن مندور، كما يمكن أى مثقف أن يمارس دورا ولو محدودا.. بمكن حال الجماعة.. جماعة الفن والحرية.. عندما تجد أن أقرب واحد تجمعك به وحدة فكرية قاعدا فى فرنسا واسمه ميشو أو أراجون.. وهكذا..

عز الدين نجيب:

أرجو أن تتسع صدوركم لدقائق معدودة. وسأطلق من الفكرة التى أشار إليها الدكتور لويس عوض.. أنهم كانوا قادة بلا جيوش.. لو أردنا أن نتعمق فى هذه الظاهرة يطالعنا هذا السؤال: من المسئول عن هذا الوضع.. كونهم فرسانا بلا جنود؟؟ لو بحثنا منجد أن المشكلة تكمن فيهم هم.. أنفسهم.. وليس فى اللطرف السياسى.. حتى هذا المثل الطريف الذى ساقه د. لويس عوض.. عندما دخل إلى النادي الذى يؤمه عدد من الأجانب أسماؤهم مثل: أوديت.. وميريت.. وشارلوت وكان كامل التمسانى يخطب بالفرنسية!!.. ثم خرجوا من النادي بعد منتصف الليل. والناس نيام.. وانطلقوا من شارع طلعت حرب إلى الأزبكية، إلى عابدين حيث كان هناك منزل مرشحهم: فتحى الرملى.. وأخذوا يهتفون إلى أن استيقظ الناس، وفيهم للعمال وغيرهم، وانهالوا عليهم سيابا وضربا، ففارقوا، ولم يبق إلا القليل الذى يد على الأصابع.. ثم جاء البوليس وقبض عليهم.. هذا هو النهج الذى سار عليه، ومارسه،

الثروتسكيون في العمل الثوري، المشكلة هنا أن الحركة في الحقيقة فوقية، مثلما كانت فوقية في الفن. كذلك كانت في العمل السياسي، وهما وجهان لعملة واحدة.. هم استعادوا كل أدبيات السريالية. وكان للمجتمع في أوروبا مهيدا لهذه الرياح التي حملت بنور القلاح. لم يكن هناك المثقف الذي يستطيع أن يغير الثقافة المصرية ويكسر الهيكل القادم من الغرب بلحم ودم من الواقع المصري. مثلما فعل الجيل السابق، جيل محمود سعيد وراغب عياد ويوسف كامل وأحمد صبرى، حين قاموا بالتعبير عن اتجاهات منقولة عن مدارس أوروبية. ولكن على أيديهم أصبحت لغة مصرية تتكلم عربيا، صحيح أن يوسف كامل كان ينقد القرية المصرية بالأسلوب التأثيرى. لكن لو أحضرت لوحة ليوسف كامل بجوار أخرى لمونيه أوريلوار. قد تجد أن الأساس واحد. ولكن لن تجد أى وجه للشباب حيث أصبح الروح والدم مصريين. وهذا ما جطهم يعيشون في وجدان الحركة الوطنية.

صوت (أحد الحاضرين):

فكرة الوطنية كانت مرفوضة عند جماعة الفن والحرية!!

عز الدين نجيب:

هذا هو الفرق، وهو مأسعود إليه. فعندما قدم الجيل الأول عطاءه مستمدا من إنجاز القرن التاسع عشر في الفن الأوروبي. كان مطروحا في أوروبا في ذلك الوقت بدايات المذاهب الحديثة كلها. السريالية والتعبيرية والتكعيبية. وكانت بداية التجريدية في العشرينيات والثلاثينيات. لكن لانسى الكلمة العظيمة لراغب عياد: (بينما كانت الباخرة تدخل بى ميناء الإسكندرية، كنت أخلع قبعتى وأرميها فى البحر...!!) إنه الانتماء لأرض غير القادم منها. انتماءه للوطن. ورغم أن أعمال راغب عياد نفسه فى إيطاليا - أثناء البعثة - تنسم باستيعاب واع وكامل للأكاديمية الأوروبية، وبعض الاتجاهات التأثيرية فيها. ويقال الشيء نفسه عن يوسف كامل..

الدكتور لويس عوض:

أظنك بهذا تلقى أسنواء غير جيدة على راغب عياد... إن هذا الكلام ليس فى صالحه...!!

عز الدين نجيب:

أولا: أنا أحاول أن أرصد سياق للتطور التاريخى، الذى قاد حركة الفن والحرية، أو رمسيس يونان إلى الأزمة حيث أصبحوا قادة بلا جنود. أما بالنسبة إلى حديثى عن راغب

عياد فأنا أتابع عطائه، فإذا وصلت في تحليلي إلى درجة التكرار للإبداع العالمي فيحسب هذا
منه..

الدكتور لويس عوض (مقاطعا) :

وكأنك تعدد الخيانات، كارثة راغب عياد تلك، هي كارثة جميع الفنانين المصريين
والأدباء، الذين شاهدوا جزءاً من الحصار الأوروبية وأعطوها ظهرهم بمجرد عودتهم من
البعثات إلى مصر...!!

عز الدين نجيب

هناك فرق بين إعطاء الظهر أو عدم الإفادة من هذا الكثر المتاح، وبين الاستيعاب
الواعي لما يفيد ويستثمر ضمن الخصوصية المصرية..

الدكتور لويس عوض :

هل تعتقد مثلاً أن نجيب محفوظ لا يعرف شيئاً عن هذه الحركات؟؟

عز الدين نجيب :

لا بالطبع.. إنه يعرف جيداً.. ولكن نجيب محفوظ وجه إيجابي..

الدكتور لويس عوض

أنت تصفه بأنه وجه إيجابي.. غيرك يصفه بنعوت أخرى...!! أريد أن أقول لماذا نقصر
على الناس...؟؟ بمعنى أنه إذا اختلفت مع أحد لا داعي لأن تتهمه.. احصر المسألة في
دائرة الرؤية المختلفة...؟؟

عز الدين نجيب :

أنا لم أقصد إلى ذلك.. ولكن أقول إنهم بقدر ما كانوا رواداً لهم فضل اجتهاد النقل. لم
يكن لهم اجتهاد الهضم والاستيعاب.. هذا في إطار التأريخ للحركة..

الدكتور لويس عوض :

هذا حكم..

عز الدين نجيب :

وهل غير مسموح لي أن أقول وجهة نظري..؟

الدكتور لويس عوض :

هذا من حقك .. ولكن كأنك تقول: ادخلوا الاتحاد الاشتراكي !!!

عز الدين نجيب :

إن فكرتك يادكتور أوسع من أن تضيق الموضوع وتحصره إلى هذه الدرجة .. ما دخل ذلك بالاتحاد السوفيتي ؟

الدكتور لويس عوض :

واحد مجنون .. لماذا نحرمه من حق الجنون ؟

عز الدين نجيب :

لم أحرمه .. أنا فقط أفسر الحكم الذي أصدرته أنت .. بأنهم فرسان أو قادة بلا جنود .. هذه هي النقطة التي أناقشها .. كيف أصبح جيل الفن والحرية يمثل نفسه ولا يمثل تيارا كبيرا عارما يستمر بعد أن توقف أفراد الجماعة .. لماذا هم أنفسهم انقلبوا ١٨٠ درجة على إنجازهم الأول ؟ إننا نفسر ظاهرة أصبحت في ذمة التاريخ وملكا له .. فمن حقنا أن نقول فيها ما نشاء، حتى لو لم نتفق .. وهذا لا يقلل من دورهم بل نحن في ذلك نستلهم منهم الدرس .. ومن خلال تجربتهم نستصنىء به .. هل في ذلك تجاوز أو افتراء ؟

الدكتور لويس عوض (ضاحكا) :

عز الدين نجيب يدافع عن ردة الفنان على منجزات الحضارة ..

عز الدين نجيب (معلقا ضاحكا) :

بهذا المنظور .. الدكتور لويس يدافع إذن عن التبعية .. (ضحك وصخب)

عز الدين نجيب (مواصلا) :

طبعا هذه دعابة .. لا يمكن الدكتور لويس يدافع عن التبعية ..

الدكتور لويس عوض :

كانت للدكتور حمين فوزي عبارة أثيرة كثيرا ماكان يرددتها .. كان يقول: (نحن نعيش في جنة المجانين ..) أنتم تعرفون أن المجنون سعيد بمقله .. وأنت تعيش في مجتمع

سعيد بقيمه.. مبسوط من طريقته فى التفكير.. عنده الحلول والإجابات الجاهزة عن كل الأسئلة.. قضية منتهية..

ملك عبد العزيز:

ولكن يادكتور حقيقة، هم، جماعة الفن والحرية، انتهوا إلى رفض كل شيء، من كان يؤمن بالماركسية، رفضها تماما وقال لابد أن يكون الإنسان خارج الدوائر..

الدكتور لويس عوض:

أنا أسألك سؤالاً.. وأرجو أن تتوقفى قليلا قبل الإجابة: هل كان رمسيس يونان ماركسيا؟

عز الدين نجيب:

كان يقدم رؤية ماركسية..

ملك عبد العزيز:

كانت لهم مقولات يمكن أن تدخل تحت هذا الإطار..

الدكتور لويس عوض:

رمسيس يونان لم يكن ماركسيا.. هو والثروتسكيون كانوا يريدون أن ينقذوا الفرد من المجموع.. عندهم شيء اسمه (المجموع) هو العدد الأول للفرد..

عز الدين نجيب:

فى رأى أن المرحلة السريالية عند جماعة الفن والحرية، هى مرحلة تطبيق واضح لكل الأفكار النظرية التى كانوا يطرحونها طلبا للتغيير، ولكنها تعمل فى داخلها نفس النقطة التى توقفوا عندها.. ويمسبها عن السيريالية.. وهى رغبة التوجه إلى نهاية العالم. فالنظر إلى أعمال رمسيس يونان فى هذه الفترة - كما نشاهدها بعد قليل فى البروجيكتور- نجد أن دون كيشوت لرمسيس يونان، فى اللوحة يبدو مانشوبانزا ولقطة الخلفية، وأمامهم النهاية، لقد وجدوا أنهم أمام المستحيل. إن اللوحة تعكس العجز عن الخروج من المأزق الذى وضعوا أنفسهم فيه. للطرح الذى كانوا يطرحونه من خلال الفكر الثروتسكى للماركسى كان يفوق احتمال الواقع نفسه، لاستقباله أو للتغير على نمطه. طرح الحد الأقصى للتغير فى كل شيء.. التغيير فى الفن، فى التقيم الأخلاقية للمجتمع، إلى حد أنهم طالبوا فى فترة ما، من خلال

مقالاتهم، رمسيس يونان مثلاً في مجلة (المجلة الجديدة) بتجربة الاختلاط الجنسي في المدارس الثانوية.. أو التعليم العام..

سمير شريب:

ليس الاختلاط الجنسي..إنما التعليم المشترك بين الجنسين..

عز الدين نجيب:

نعم.. هذا ما أقصده.. وآسف للخطأ في التعبير.. ما يحلمون به، ويطرحونه، يحاصره القيم السائدة آنذاك، الشيء نفسه يمسح على فكرة التحول السياسي..، الشعارات السياسية التي كانوا يرفعونها حول سيادة الفلاحين والعمال والطبقة العاملة ودكتاتورية البروليتاريا، في الوقت الذي كان فيه الإقطاع والاستعمار يرسخان أوتادهما بدعائم الحكم الذي يقترب، إن لم يتفوق فسادا وعفونة، عن الحكم في روسيا القيصرية..!! إذن كان هناك تجاوز للواقع في طرحهم.. وانفصام في الرؤية لديهم..

الدكتور لويس عوض:

هذه محاكمة.. ولو كانت كذلك.. ينبغي الحديث بطريقة أخرى..

ملك عبد العزيز:

ليست محاكمة.. إنها وجهة نظر..

الدكتور لويس عوض:

لا هذه محاكمة يا سيدتي.. محاكمة للسريالية.. أنا معاد للسريالية.. ولكن الأستاذ عز، وهو لم يسل فترة الحرب الأهلية الأسبانية، ولكنه وغيره، عندما يرى (جبرنيكا) بيكاسو وما أبدعه فيها، سيحس أن الدم مازال لزجا وعالقا بأيدي الفاشيست.

عز الدين نجيب:

أنا أتمرض لطرح المؤلف في كتابه، لمسار وصعود وهبوط الحركة السريالية في مصر.. والمؤلف نفسه في هذا الطرح ناقش ذلك. وأنا أناقش طرح المؤلف لهذا الواقع التاريخي للحركة. أنا أرى ظاهراً فنية. وأبحث لماذا انكسرت وارتدت ارتدادا عكسيا. وأعتقد أن الكتاب استكمل في الجزء الخاص بالفترة المنتهية. بتفريق الجماعة بين فرنسا ولبنان. وتوقف نشاط النشر الذي داروا عليه. وإن كانت هذه للفترة بحاجة إلى إضاءة

أكثر. ربما كانت تجربتنا بوضوح رؤيتها هذه الاتهامات المتبادلة الآن. حول الحقيقة التي نجتهد - من خلال الكتاب - في الوصول إليها. ولازمت أكدت على أن هناك جانباً أساسياً يضر بعد رمسيس يونان وكامل التمساني عن الفن الملزم.. والذي كانت الحركة الوطنية والعد الثوري في ذلك الوقت تنكس نكسة شديدة على يد حكومة إسماعيل صدقي حيث باتت الرموز والقيادات في السجن وكان من الاستحالة أن يستمر طرح هذا الجيل بنفس حماسه وتوجهه وأسلوبه. كان عليه أن يتطور مع الواقع المتغير. ولكن لعدم وجود الملكات السياسية التي تجعل من خلية العمل الثوري حقيقة لهذا الجيل. انهيار طرحهم النظري وانسحاب من الميدان دون أن يخلف وراءه تلامذة تقوم بالعمل بعد غيابه عن الساحة. وهذه نقطة مهمة. نقطة اللقاء العمل السياسي التطبيقي بالرؤية النظرية.. وقد ظهرت بعدهم مباشرة جماعات فنية سارت بدرجات مختلفة على الطريق نفسه. وقد أشار إليها المؤلف، ورحيقي هذا كله مرتبط بالكتاب، وليس مقحماً عليه. فجماعة الفن المعاصر بقيادة حسين أمين ومن أعضائها: عبد الهادي الجزار وحامد ندا وسهير رافع وإبراهيم مسعودة، استطاعت أن تكون الحلقة التي تصل بين فكر المجتمع في حالة التغير، وبين المدارس الحديثة في العالم الخارجي. وأنا أخذ على الكتاب، أن مؤلفه استبعد هذه الجماعة عن حركة السريالية في مصر.. باعتبار أن الكتاب كله وقف على الحركة السريالية في مصر. وأنه استبعد جماعة الفن المعاصر، وهي مدرسة تختلف، إلى حد كبير، جمالياً وفكرياً، عن جماعة الفن والحرة..

سمير غريب (مقاطعا):

لهذا أنا استبعدتها..

عز الدين نجيب (مواصلاً):

هي ليست سريالية، ولكنها في السريالية.. وهذا الاستبعاد غير مبرر..، إذ أنها طالما تقدم رؤية جديدة في إطار السريالية، سبقت لها حق أن تحتل مكانها في الكتاب.. بعد ذلك، في فترة الخمسينيات، حيث اتجه للفنانين الثلاثة من جماعة الفن والحرة نحو التجريدية، كنت أتوقع أن يسلط المؤلف الضوء عليها باعتبارها وجهاً آخر للفنانين أنفسهم في هذه الفترة. ونعم لم تكن الأعمال سريالية ولكنها تقع في دائرة رد الفعل. ورد الفعل مكمل للفعل. من فن جماعة الفن والحرة. الآن وبعد مرور أكثر من ثلاثين عاماً على هذه الجماعة، وعندما ننزع أعمال المرحلة السريالية بجزء أعمال المرحلة التجريدية، أعترف أننا لن نختلف حول الإضافة الجمالية والعتاء الإبداعي وتميزهما في المرحلة الثانية أكثر مما هي

عليه في المرحلة الأولى. وبالتالي كانت هذه الفترة أو المرحلة في حاجة أكبر إلى عناية المؤلف.

أنور كامل :

الحقيقة أن هذا الكتاب أخرجني عن صمتي، ومتجاوزا معه، كتبت تعقيبا عنه في مجلة «صباح الخير» نشر مختصرا منذ أربعة أسابيع. ولنا على استعداد لأن أطبعه على نفقتي، نصا كاملا. وأقوم بتوزيعه.. مالت نظري في هذا الكتاب هو كم المعلومات الوفير، الذي لو حاولت لنا. ولنا جزء من هذا التاريخ. أن ألتفخ لجمعها لفشت. وقد زال استغرابي وخفت دعشتي إلى حتما، عندما عرفت أن المؤلف الأستاذ سمير غريب قام بالاتصال بالجنابي في باريس، وبولا زوجة جورج حنين، وأولاد رمسيس يونان. لاشك أن ذلك تطلب منه وقتا وجهدا غير عاديين، إن هذا الدأب والاتصال الحميم المباشر بالصادر أعلى حيوية فائقة للمعلومات المطروحة في صفحات الكتاب.. ومن ضمن مالت نظري العرض للبيان حول: دفاع عن قومية الفكر.. تتحدثون: من عمل هذا البيان؟

سمير غريب :

جماعة الفن والحرية..

أنور كامل :

من تولى صياغته؟

ملك عبد العزيز :

أنور كامل..

أنور كامل :

هذه معلومة لكم. وهي واحدة من المعلومات.. بعض الناس الذين قرأوا الكتاب تساموا: ما هو فكر سمير غريب؟ لقد جمع معلومات قيمة.. وسردها.. وأثبت مقالات.. ومنشورات.. ولكن فكره غير واضح.. قالوا إن سمير غريب لم يفصح عن رأيه هو.. لكن أرد على هذه التساؤلات بجملة واحدة ساقها سمير غريب في المقدمة، وأتصال بدوري، كيف لم يلتفتوا إليها رغم صراحتها. تقول المجلدة: (إنني أكتب هذا الكتاب لدراسة الماضي، وأوجهه، وإنما طمحا في الحاضر، وشقا للمستقبل..). .. وتجييز: (شقا للمستقبل)، يتم عن رؤية وفكر مؤلف.. وهذه الدراسة ليست سلفية للماضي، وهي بالطبع عطفة للحاضر

ومؤملة في المستقبل. لفتح طرق يفيد من تجارب الحقب السابقة للوصول إلى مستقبل أفضل.. ولقد لاحظت خلال المناقشة إغراقاً أوجزها عن مجال الكتاب، حيث خصنا في تفاصيل حول التروتسكية وغيرها.. وفي اعتقادي أن هذا أكثر من المطلوب.. وأرجو أيضاً أن نطلع عن (موضلة- إيزم ISM) لتناول إمكانيات التغيير والنمو والتطور بدون (إيزم) وبعبء عن المسميات الكبيرة والشعارات.. لقد سحنت جداً بسمير غريب وكتابه الجميل.. وكان الدكتور لويس عرض عبر عما يجيش في صدرى عندما قال عن الكتاب: إنه لو قدم للحصول على الماجستير لحصل على هذه الدرجة بامتياز. وهذه شهادة من الدكتور لويس نعتز بها، وفي مقدمتنا المرفقة.. وبعد حديث الدكتور لويس وشهادته ورأيه أظن أنه لا مجال لجديد.. وشكراً.

لكنهم صنعوا المستقبل

أنور كامل

ماذا صنع هؤلاء؟

ربما لا شيء.

لكنهم صنعوا كل شيء: صنعوا المستقبل.

هكذا قال جاك بيرك المفكر والمؤرخ الفرنسي الكبير عن جورج حنين وأنور كامل وكامل التلمساني ورمسيس يونان وفؤاد كامل في الفصل الذي تحدث فيه بإيجاز عن «الأربعينيات» وعن جماعة «الفن والحرية» ومجلة «التطور» وجماعة الخبز والحرية، في كتابه الضخم الذي ضمنه تاريخ مصر الحديث.

أذكر الآن أنني قرأت هذا الكتاب في أوائل الستينيات أي بعد عشرين سنة من أحداث «الأربعينيات». وبعد عشرين سنة أخرى أو يزيد أقرأ في باب «عصير الكتب» بمعد مجلة «صباح الخير» الصادر في ٧ أغسطس ١٩٨٦ مقالا لملاء الديب يعلق فيه تعليقاً «مثيراً» على كتاب مثير هو «السريالية في مصر» لسمير غريب.

وقد كان من الممكن ألا أقرأ المقال لولا تصديره بأسماء التلمساني ويونان وجورج حنين، ولولا أن كاتبه هو علاء الديب. أما علاء الديب فمع أن صلتى به قريبة إلا أن معرفتى به بعيدة. فأنا أعرفه منذ ترجم مسرحية «لعبة النهاية» - أو بصحير قد يكون أصح «نهاية اللعبة» - لسمويل بيكيت للتي قدمت بمصرح الجيب في أوائل الستينيات. وأما حنين والتلمساني ويونان - وجميعهم رحلوا - فلا تزال أسماؤهم تهز الأعماق لأنهم كانوا زملاء فكر

وفضال. والحق أن قدرية كامل شوقي وزوجة عبد الحميد الحديدي - القارس الذي رحل - وأحد كتاب مجلة «الطور» - هي التي لفتت نظري إلى مقال علاء الديب.

وأنا أعلم أن إشارات سريعة أو عابرة عن هؤلاء، وعن نشاطهم للخصب طوال ما اصطلاح على تسميته بفترة «الأربعينيات» كانت تتردد بين الحين والحين في عدد محدود من المقالات أو الكتب أو المقدمات أو الهوامش. ولعلني لم أقرأ من هذا كله خبراً عن مقدمة «العناء» أو تاريخ حسن مفتاح، للدكتور لويس عوض الذي نكر لي والدكتور حسين فوزي مجتمعين أن «حسن مفتاح، مزيج من شهادي عطية ورسميس يونان وأنور كامل بروية لويس عوض فأجيبته بأنه إن كان في «العناء» من الثلاثة قدر فإن فيها من لويس عوض - إلى جانب رؤيته - فكره ووجدانه بقدر كبير.

كاتب شاب وكاتب مثير

وقد لفت نظري بصفة خاصة في مقال علاء الديب ثلاثة أمور: الأمر الأول قوله «إن مكتبته سمير غريب - هذا الكاتب الشاب - كتاب هام ومثير». وإنني فهو كتاب بأكمله وليس مجرد إشارة سريعة أو عابرة. وقد اتضح لي بعد شرائه وقراءته أنه يزخر بوفرة من البيانات الموثقة احتوتها ٢٤٠ صفحة من القطع الكبير بالرغم من أن التركيز فيها كان فحسب على الأوجه السريالية شعراً وتشكيلاً.

وقد أخذني العجب كيف استطاع «هذا الكاتب الشاب» - بتعبير علاء الديب - أن يجمع من البيانات والوثائق ما أعجز أنا عن جمعه بهذا الشمول مهما أردت أو حرصت مع أنني كنت جزءاً من هذا التاريخ. لكن دهشتي خفت حين تبين لي أنه استعان في باريس بالسريالي العراقي عبد القادر الجنابي ثم بإقبال أويولا العلالي زوجة جورج حنين ثم بسونيا وسيلفي ابنتي رسميس يونان.

ومع ذلك يبقى السؤال قائماً: كيف تكون هذه البيانات والوثائق متوفرة للباحث في باريس وربما في غيرها من عواصم العالم دون أن يجد ما يستحق الذكر في دار الكتب المصرية أو في مكتبة الجامعة؟ أتذكر أنه منذ عدة سنوات حضرت إلى مصر طالبة دراسات عليا من جامعة هارفارد اسمها سلمى بوتمان كانت تعد بحثاً للدكتوراه عن «الفكر التقدمي في مصر من ١٩٣٦ إلى ١٩٥٢». وقد طلبت معونتي - ومعونة غيري بطبيعة الحال - فلم أجد في معظم الأحوال ما أساعدها به سوى ما رأيته أنه مناسب مما أحتفظ به في ذاكرتي - وهو كثير. لكن الذي يسترعي النظر حقاً هو أنها أجابتنني حين سألتها عن السبب الذي طلبت من أجله معونتي أنا بالذات بأن المشرف على الرسالة أوصاها بذلك فضلاً عن أنها اطلعت على

بعض كتابات منصوية إلى بأرشيف هارفارد. لهذا أقول أن العمل الموثق الذي قام به سمير غريب. هذا الكاتب الشاب. عمل عظيم حقا. لكنه عمل يجب أن تظوه أعمال لأن التاريخ الذي يتناوله بالبحث والتوثيق أخصب من أن يضمه مجلد واحد.

كان في مصر أجنب

الأمر الثاني: أن علاء الديب أراد أن يبرز ما جاء في الكتاب من أنه «كان في مصر أجنب شاركوا في بناء تلك الحيوية الثقافية والاجتماعية..» لكنه عاد فقال، «إن شخصيات مثل التمساني وجورج حنين وفؤاد كامل وأتور كامل ورمسيس يونان ليسوا مجرد فنانيين تشكيليين أو شعراء ولكنهم ظواهر ثقافية واجتماعية وخالقين أصلاء لمناخ ثقافي وفكري مصرى رغم نزعاتهم العالمية، فالحديث عن «الأجنب» في فترة وعن «الزعات العالمية» مسبوقة بكلمة «رغم» في فترة لاحقة ربما يوحى إلى القارئ بأن ذلك قد لا يكون في صالح تلك الشخصيات.

لقد كانت الحركة تضم بالفعل أجنب. لكنهم كانوا أجنب مثقفين متحضرين. ومنهم من أسهم في الحركة الثقافية والاجتماعية بما لم يتح لكثير من المصريين. كانت المراجع بيننا شحيحة. وكانت اللغة بالنسبة للبعض منا عائقا. وكان من الطبيعي أن يقوم بين الجانيين نوع من التعاون. ومع ذلك فأى أجنب؟ هل كان سام كنتروفش على سبيل المثال أجنبيا؟

سام كنتروفش

كنتروفش هذا كان يكتب باسمه في مجلة «التطور» أشعارا. وباسم القطرواي في المجلة الجديدة «تعليقات خاطفة». هاجم الديكتاتورية بقصيدة في مجلة «التطور» جاء فيها:

كوابيس فولاذية تولد

ممكات للهلاك

كروية وبيضاوية ومدببة

هلوسة

ألعبان يقاد القياصرة الدمويين

كتب هذا في وقت كانت فيه في مصر تيارات تدعو إلى الديكتاتورية وتمجد الديكتاتوريين قبل أن تسمع في شوارع القاهرة هتافات المتظاهرين: تقدم ياروميل. وكتب

قصيدة «العبرى»، وربما كان يستوحى فيها نفسه. وصورها فولاد كامل بلوحة فيها كل ملامح كنتروفتش. وقد كان كنتروفتش عبقرى حقا.

عرفته زميل دراسة وصديقا حميما فى الجامعة الأمريكية. وكان عبقرى حقا. سافر إلى باريس وحصل على أعلى الدرجات العلمية فى الرياضة البحتة. ثم عاد إلى مصر حيث ولد وعاش وتربى. وتقدم للعمل بالجامعة المصرية فقالوا له: «أنت عبقرى حقا.. لكناك عثمانى». ولكى يعيش العبرى العثمانى - ذو الشعر الأحمر - اليهودى من أصل بولندى - من بقعة على الحدود الروسية - علم الأطفال فى مصر بالفرنسية شيئا مثل أبجد هوز. ثم لم تطق روحه المتوثبة هذا الحصار فهاجر إلى باريس شبه منفى. ومن هناك أيضا رحل.

ذلك هو واحد من «الأجانب» الذين تردد على أسنة البعض من أجلهم أن حركتنا كانت «أجنبية». لكن لويس عوض صدق حين وصف جماعة «الفن والحرية» بأنها جماعة من الماركسيين الأحرار يتميزون بصفتين: الأولى أنهم جماعة مصرية صميعة رغم وجود أجانب بينهم. والثانية أنهم يمثلون صفوة مثقفى اليمار المصرى. لقد كنا مصريين ولكنا لم نكن متعصبين. وكنا عالميين ولكنا لم نكن غير قوميين. فالقومية عندنا لم تكن ضد العالمية. والعالمية لم تكن ضد القومية. بل كاننا معنى واحدا فى ظل مفهوم كونى شامل.

دعوة إلى المستقبل

الأمر الثالث: أن علاء الديب يوجه النظر إلى أن الكتاب «يعد عملا رائدا ولبنة أولى فى مشروع بحث كبير يحاول ربط هذه الحركات الفنية بأصولها الاجتماعية. لكن اعتقادى أن هذا الربط وحده لا يكفي». وسمير غريب نفسه يقول فى مقدمة الكتاب بعد مرور ٤٥ سنة شبيها بما قاله جاك بيرك منذ ٢٥ سنة: إنه لم يكتب الكتاب للماضى بل طعنا فى الحاضر وشقا للمستقبل. وذلك فى نظرى هو أهم ما فى الكتاب.

أقول إن دراسة الماضى عند سمير غريب ليست سلفية. ودراسة الحاضر ليست جمودا أو محافظة. وإنما هما بالتشريح والمقارنة دعوة إلى المستقبل. وهو حين يتأمل الثلاثينيات والأربعينيات - ومن جهتى أصنف العشرينيات - يكشف أن كتاباتها كانت أكثر تحررا من كتابات اللمانينيات. وهذا صحيح إلى حد كبير. فالتضاي التى أثارها الأربعينيات معظمها كان قائما: العدالة الاجتماعية غير متوفرة وأصحاب الملايين يزدادون عددا. وحرية المرأة فى خطر ونخشى - كما يقول زكى نجيب محمود - أن يكون حجاب الوجوه حجبا على العقول. وحرية التفكير والتعبير هى الأخرى مهددة بصور وسطى على عتبة الأنفين من ميلاد المسيح.

إلى أمشاط من ماس

لقد قرأت كتاب «السريالية في مصر» مرتين الأولى في القاهرة عقب قراءتي لمقال
علاء الديب مباشرة. والثانية في مرسى مطروح ومن أمامي البحر. وأنا أمام البحر مصاب
بضيق. فانا أجلس على الشاطئ بالشاطئ بالماعات دون مال أحيانا يستهوينى مسكونه إذا كان
الضيق قناعه. وأحيانا أخرى كثيرة يستهوينى صخبه كلما اشتد موجه. وربما كان امتداده
هو الذى يدفعنى إلى التفكير فى كل شيء وأحيانا فى لا شيء. وأنا الآن جالس أكتب فيقع
بصرى على إهداء الكتاب:

إلى أم سيد وعمى غريب

وطرقات منطلوطة المسكونة بالأوهام.

وعلى بن عاشور..... الصديق فى المنفى.

ولو قدر لى أن أهدى الآن كتابا إذن لاخترت له إهداء. لكنى لأكتب الآن كتابا وإنما
أكتب مقالا. ومع ذلك فإنى أهديه:

إلى أمشاط من ماس

وطفل صغير يصرخ فى هلع

من نعال ظالمة تسقط فوق جسم لا يحتمل

فتعلم حرفا فى معنى العدل

إلى طريق ببلى سويف

وطفل يخوض المستنقع حتى للركب فى فزع

من وجوه حمر ورصاص منطلق

فتعلم حرفا فى معنى الوطن

إلى الدكتور حسين همت

وطفل تكردد فى وجدانه أصداء من المنفى

والدم الممفوك لم يرحم شعبا ولاوطنا

فنعلم حرقا في أن العالم للإنسان هو الوطن الأكبر.

عدم التدخل

ولست أدرى لماذا تذكرني «أمشاط من ماس» بقصيدة «عدم التدخل» التي نشرت بالفرنسية لجورج حنين في ١٩٣٨ ، ربما لكي أصوغها بالعربية وأهديها إليه في ١٩٨٦ تحية لذكراه وتقديرا لفكره ونضاله:

المجالس تطفح بالجلث الهائلة
الأحكام تتدفق لتمزيق أسبانيا بعنف أشد
كم تتشابه كل هذه الميثاق الجديدة
كم حوى الموت كل ماهو جدير بالحياة
لم يحدث أبدا أن كان تمت اليد
للخطب والملفات والتقارير هذا القدر من اللعم
دمعة من هنا وأخرى من هناك
لم يحدث أبدا أن سقط هذا القدر من الضحايا
والضمير معدوم إلى هذا الحد
انظروا المدن فقدت شرايينها شريانا بعد شريان
والقرى فتكت بها قرح شرهة
والطرق لم تعد تسلم
إلا لسواد الرعب
حيث لا يستطيع أحد أن يميز سماء من أرض
لأنه لم يبق في الفضاء سوى بعد واحد هو بعد القتل
انظروا الضربات القاصمة

تستقر في جوف الشعب
والملك للجدد للشاطئ الأزرق
يضعون في اللحم
في هبة للحياة مساحات من المعاناة كل يوم

الدبلوماسيون لحسن الحظ هناك
جدلهم لم يعد يزدهر إلا فوق الحطام
على المآتم في مدريد وورشوة
على الحداد في العاصمة المشطورةتين
أيتها الأحياء التي خرجت من ليل الحديد والنار ملتهبة
فلتواصل صفاراتك الحادة صراخها
أيها الدمار الذي لا يغتر
يتحدثون عنك في وزارات الخارجية
عن ناقلات الجرحى وصناديق الموتى والمقابر
أيها الناس أيتها الحجارة عزاء
ياخرائب أسبانيا لن تكوني الأخيرة
هكذا تقرر أن يكون المصير
لا تيأسوا من الآخرة
هاهي ذى تتقدم نحوكم
للخبايا الغيبية المبجلة
مكان لمن اخترعوا للتعبير شواهد
إنهم سيوزعون الرحمات من أجل خلودهم

سيتولون عنكم طقوسكم المقدسة

سيصنعون من كل طوريب قريانا

حتى تكون في النار راحتكم أبدا

مصرية أم عالمية؟

مرة أخرى: مصرية أم عالمية؟ حسنا لهذا السؤال أرى قصة التكوين في إيجاز شديد. «الفن والحرية» - ثم «الخيز والحرية» - تكونت من اللقاء صفوة معظمها من الشبان نمت من خلال انتماءاتها التنظيمية أو التجمعية إلى جانب تربيته الخاصة وخبرتها الذاتية المتميزة. فمن جماعة «المحاولين» جورج حنين ومن معه. ومن جماعة «الدعاية للفنية» يوسف العفيفي ورمسيس يونان ومع العفيفي مريدوه. ومن «المندوبين» - نسبة إلى «الكتاب المندوب» - أنور كامل وكامل التلمساني وفؤاد كامل وأحمد رشدي. بل إن أنور كامل كان قبل ذلك مندمجا في تجمع متميز آخر منذ مطلع الثلاثينيات. من شخصياته البارزة أحمد كامل مرسى الملقب حاليا بشيخ المخرجين. ومن شخصياته أيضا أعلام برزوا كل في مجاله. أنكرتهم صلاح طاهر وسيد بدير وسيد إسماعيل ومحمود السباع وأبهر قصيري وأحمد خورشيد وكمال سرور ونيازي مصطفى.. وغيرهم ممن كانوا يجتمعون في «التورس» أو في ستوديو آمون.

ومن الطريف أن أذكر أنه كان من أفراد بعض هذه التجمعات من يتربد عليها جميعا. فأنت قد تراهم هنا ثم هناك في يوم واحد.. وربما كان في هذا دلالة على التلق الدائم. لكنه يدل أيضا على مساحة واسعة من وحدة الفكر بينهم. وقد كان أنور كامل يقول: «أنا التلق الدائم، فيجيبه جورج حنين: «الثورة الدائمة». ولحق أن كامل التلمساني هو الذي جمع بين جورج حنين وأنور كامل. وبانضمام رمسيس يونان ويوسف عفيفي ولطف الله سليمان وسام كنترولفتش وزكي سلامة وعبد العزيز هيكل وأبهر قصيري ونظمي لوقا وتوفيق حنا وفتحى البكري وأبو خليل لطفي وعبد المنعم سعيد وزاهر غالي وعلى كامل وقوصل شهندر وعبد الحميد الحديدي وفؤاد كامل - وكان أصغرهم سنا - سواء بالاندماج في الجماعة أو بالإسهام في مجلة «الطور» - حدث أكبر تجمع ثوري شهد مطلع الأربعينيات.

«الفن والحرية» لم تكن إذن مجرد امتداد لجماعة «المحاولين»، وإنما كانت اللقاء قريدا لعدد من التجمعات الناشطة منذ الثلاثينيات. وأنت إذا راجعت مجلة «الطور» أو «مجلة الجديدة» أو غير ذلك من المطبوعات إذن لراعى الخيط المتميز الذي يربط بين جميع عائلته سواء أكان مقالا أم حوارا أم مسرحا أم صورة أم شعرا أم شعارا. ولن يغير من الحقيقة قولنا

يكون الكل قد أفاد من جورج حنين للقافة الواسعة ومكتبته العريضة وشخصيته النقية . وإن يغير منها أيضا أن تكون ظروفه قد هيأت له الاتصال العضوى بالسريرية العالمية أو بالتروسكية العالمية . خلاصة القول أن الفن والحرية ، ثم الخبز والحرية ، كانت حركة مصرية رغم وجود الأجانب ، ورغم عضوية جورج حنين فى السرية العالمية والتروسكية العالمية .

احتجاب التطور

لماذا توقفت مجلة التطور . ثم المجلة الجديدة ؟

ابتداء من العدد الرابع من مجلة التطور الذى ظهر فى أبريل ١٩٤٠ لم تأخذ المجلة فى تخفيض عدد صفحاتها إلى النصف يارادتها وإنما أرغمت على هذا بضغط عنيف من الرقابة . أذكر أن حسن رفعت باشا وكيل وزارة الداخلية فى ذلك الوقت استدعانى إلى مكتبه وطلب منى التخفيف من حدة كتابتنا المثيرة حتى لاتضطر الحكومة إلى مصادرة المجلة أو إغلاقها . وقال بالنص : اكتبوا ما تشاءون . ولكن صنعوه تحت دش بارد قبل أن تنشروه ثم أحالنى إلى الدكتور محمود عزمى مدير عام الرقابة فنذكر لى أن جهات متعددة تطالب بمنع المجلة من الصدور . من هذه الجهات حسب قوله السفارة البريطانية والسراى والأزهر . وقال لى بالنص : أنت تعرف أنى من أنصار حرية التفكير والتعبير . ولكنك تقدر أنى بحكم وظيفتى لأستطيع حماية مانكتبون إلا فى حدود ما يخرج من تحت الدش الذى حدثك عنه رفعت باشا . وقد حاولنا أن نضع كتاباتنا تحت دش فاتر حتى تخرج ساخنة لباردة ولاملتهبة . وكان من المستحيل أن نضعها تحت دش بارد أو ملطوج .

ويبدو أن الضغط من جانب القوى الرجعية كانت شديدة . فقد حذفت الرقابة نصف العدد الرابع ونصف العدد الخامس دون تمييز . كذلك حذفت العديدين اللذين كانا من المفروض صدورهما فى يونيو ويوليو ١٩٤٠ بالكامل . فاحتسبنا الشهرين عطلة سنوية . ثم أصدرنا للعديدين السادس والسابع فى أغسطس وسبتمبر ١٩٤٠ فى شكل جريدة نصفية من أربع صفحات فقط . ثم احتجبت المجلة نهائيا . حدث هذا تحت ضغط الرقابة التى أخذت منذ العدد الرابع تعذف وتسطب بالصفحات دون تمييز بين فاتر أو ساخن أو ملتهب . المشكلة إذن لم تكن مشكلة تمويل بقدر ماكانت مشكلة رقابة . فمجلة التطور كانت تصدر فى ٦٤ صفحة من القطع الكبير . وقد كنا نطبع منها ألف نسخة لانتكلف سوى عشرة جنيهات أو نحو ذلك قليلا .

من «الفن والحرية» إلى «الخبز والحرية»

يصور البعض أن خلافاً حاداً وقع بين جورج حنين وأتور كامل حداً بالأخير إلى تأليف جماعة «الخبز والحرية». وتعبيراً على هذا أقول إن الخلاف - إن كان ثمة خلاف - كان خلافاً في نقط التركيز ودرجاته. وإذا كانت جماعة «الفن والحرية» قد ركزت على حرية الثقافة وقصرت نشاطها على التعريف بالحركات الأدبية والفنية والاجتماعية في العالم فإن جماعة «الخبز والحرية» ركزت إلى جانب هذا على مصالح الطبقات العاملة وكان من شعاراتها «الخبز والحرية للجميع» و «بأعمال مصر اتحدوا».

من هذه الزاوية يمكن أن تعد جماعة «الخبز والحرية» امتداداً لجماعة «الفن والحرية» دليل على ذلك أن شعارات «الفن والحرية» في مجلة «التطور» ظلت مستخدمة بعد تكوين جماعة «الخبز والحرية» وإن كان ذلك وحده لا يكفي كدليل. فجمال عبد الناصر في ١٩٥٧ قال: «الخبز والحرية للجميع». والحق أن الصلة بين الجماعتين ظلت قائمة وما من مطبوع كتبه أنور كامل إلا وقد أسهم فيه جورج حنين بصورة ما حدث هذا في كتاب «مشاكل العمال في مصر» الصادر عن جماعة «الخبز والحرية» في ١٩٤١ وفي كتاب «الصهيونية» الصادر في ١٩٤٤. وفي كتاب «لطبقات» الصادر في ١٩٤٥. وفي كتاب «أخرجوا من السودان» الصادر - بالاشتراك مع لطف الله سليمان - في ١٩٤٧.

لقاء في باريس

وحين سافر أنور كامل إلى باريس في ١٩٦٧ لم يتصل بأحد ممن كانوا يعيشون هناك سوى جورج حنين وبولا العلالي ثم ألبير قصيري. أما جورج حنين فقد تساءل: ماذا يصنع الثائر الاشتراكي في بلد غير اشتراكي؟ فأجابه أنور كامل قورا: «يتحول إلى ليبرالي في بلد غير ليبرالي ثم ينشئ» إذا استطاع جماعة للفن والحرية تتفرع منها جماعة للخبز والحرية. تماماً كما حدث في المجتمع الرأسمالي، أما ألبير قصيري رائد القصة المصرية الثورية رغم لفته الفرنسية فقد ناقشه في مشروع لترجمة جميع أعماله إلى العربية. لكن الفكرة لم تتحقق.

في المحكمة العسكرية والصحافة العالمية

الصلة إذن بين الجماعتين لم تنقطع. في ١٩٤٢ حضر جورج حنين الجلسة العلنية الوحيدة للمحكمة العسكرية العليا في قضية «الخبز والحرية» التي كان أنور كامل هو المتهم الأول فيها ومعه ١٥ متهماً معظمهم من الطيران والمدارس الثانوية. أذكر منهم فهمي عبيد العزيز هيكل وأسعد حليم ومصطفى سويلف ويوسف الشاروني ومحمد جعفر ومحمد لطفى وأحمد زغلول ومحمد سعيد وحسن التلمساني وحبيب صليب وفائق سعد الله. في هذه الجلسة

وضع جورج حنين في يد أنور كامل رسالة صغيرة بهذا النص: «نؤيدك في صمودك أمام سجانيك. نحن جميعا معك». وفي ١٩٤٤ نشر جورج حنين في صحيفة «الدولية الرابعة» خبرا عن كتاب «الصهيونية» لأنور كامل. وفي ديسمبر ١٩٤٥ أرسل جورج حنين بيانا عن اعتقال ٤٥ شخصا من بينهم أنور كامل الذي يصفه جورج في بيانه بأنه «مناضل منذ عشر سنوات في الحركة الاشتراكية.. خطيب لامع وعقل وثاب قاطع.. طورد بسبب كتاب له ظهر منذ شهرين باسم «لاطبقات». وقد نشر هذا البيان في صحيفة «كومياء». وربما في غيرها.

الجبهة الاشتراكية

دليل آخر «الجبهة الاشتراكية» وترشيح فتحى الرملى في الانتخابات لمجلس النواب. الفكرة نشأت أولا في رأس فتحى الرملى كان يريد ترشيح نفسه. وحين ناقشها مع أنور كامل أيدھا رغم عدم اقتناعه بإمكانية النجاح. أيدھا كنوع من الدعاية ونزولا بالمبادئ والشعارات إلى الشارع. كذلك لأن فتحى الرملى كان من مؤسسى جماعة «الخبز والحرية» بل إنه هو الذى اقترح اسمها. فضلا عما يتمتع به من نكاه ونشاط وقدرة على الكلام. ومن مراجعة أسماء الذين حضروا الاجتماعات من أقطاب اليسار نجد أنه كان على رأس الحاضرين - بتقرير الدكتور لويس عوض الذى كان شاهد عيان - أنور كامل ورمسيس يونان وجورج حنين وبولا العلايلى وفؤاد كامل. ومن جهتى أضيف لطف الله سليمان وعبد العزيز هيكل وحسن التلمسانى وأحمد زغلول حسن وهؤلاء وغيرهم كانوا جميعا إما من جماعة «الفن والحرية» أو من جماعة «الخبز والحرية».

والصحيح أن أنور كامل لم يحضر هذه الاجتماعات لسبب واضح هو أنه كان بعد خروجه من معتقل المنيا محدد الإقامة في منزله بالجيزة. ولكن فتحى الرملى وزوجته كانا ينفقان له أخبار المعركة الانتخابية عن طريق التليفون. وفي الاجتماع الرئيسى الكبير بدأ فتحى خطابه بنقد الحكومة التى تتشدد بالديموقراطية بينما أنور كامل معتقل في منزله. وفي هذا الاجتماع هتف الجميع بحياة أنور كامل وحياة جورج حنين. وفي المظاهرة التى خرجت إلى الشارع كانت الهتافات تتادى بوحدة المثقفين والعمال وبحقوق العمال والفلاحين وكان أقوى الهتافات: «الخبز والحرية للجميع» الاسمان إذن - جورج حنين وأنور كامل - كانا موجودين جنبا إلى جنب بالفكر والعمل طوال الأربعينيات رغم الاختلاف في مواقع التركيز ودرجاته. والقول بغير ذلك مغالطة للتاريخ.

عمل شاق لكنه جاذب أسر

وبعد فإن كتاب «السريالية في مصر» للكاتب: «الشاب» سمير غريب عمل «مثير، حقا لأنه يتناول فترة من أخصب الفترات في تاريخ مصر الحديث . ومرة أخرى أقول عن هؤلاء، ما قاله جاك بيريك منذ ربع قرن: «لقد صنعوا المستقبل» : المستقبل الذي يريد سمير غريب أن يشق بكتابته طريقا إليه . وأقول لسمير غريب إن أمامه عملا شاقا . لكنه سيكون عملا جاذبا أسرا إذا كان يريد حقا أن يشق طريقا إلى «المستقبل» الذي صنعه فرسان الأربعينيات الأسطوريون وعجز «العمالقة» عن تحقيقه حتى الثمانينيات .

أنور كامل

الفنان والمجتمع

جلال السيد

جريدة الجمهورية ٢٨ أغسطس ١٩٨٦

من الكتب المهمة التى صدرت حديثاً، كتاب «السريالية فى مصر» للزميل سمير غريب - هيئة الكتاب - وترجع أهميته فى إلقاء الضوء الكاشف على مجموعة من الفنانين والأدباء بزعامة الفنان جورج حنين، والذين أسسوا وتزعموا حركة السريالية فى مصر، والتى ارتبطت بحركة السريالية فى العالم، وذلك من خلال أفكارهم التى طرحوها فى مجلاتهم، وإبداعاتهم الفنية والتى عرضوها فى معارض مختلفة.

والى جانب ذلك يثير الكتاب قضايا عديدة، تدعو الإنسان للتأمل، وتدفعه للعمل، وتثير جدلاً مستمرا وقد بذل المؤلف جهداً كبيراً ملحوظاً فى متابعته لنشأة حركة السريالية فى مصر، ومراسلات أصحابها مع فنانى العالم وتقديم أعمالهم، وخلافاتهم، من خلال الاتصال المباشر بأسر هؤلاء الفنانين، ومن خلال ما تركوه من أعمال، إلى جانب حوالى ثلاثمائة مرجع، وبذلك قدم صفحات مطوية مجهولة - لعدد كبير من الأدباء والفنانين - عن هذه الجماعة التى كان تأثيرها واضحاً فى حياتنا الفنية والأدبية فى الثلاثينيات والأربعينيات ولكن كان محكوماً عليها بالعزلة، لأسباب نستطيع أن نلاحظها من خلال ما قدمه المؤلف.

وهذا بدوره يطرح قضية الفن والمجتمع. والفن والحرية، والوقوف عند مفهوم كل من: الفن، والحرية وكذلك عند عالمية الفن أو إقليمية، وهنا نشير إلى ما كتبه الدكتور لويس عوض، عن أحد أعضاء هذه الجماعة - الفنان رمسيس يونان - وجاء بالكتاب - ص ٣٢ - «فى نهاية أبريل ١٩٤٧ غادر رمسيس يونان ليستقر فى باريس، حيث عمل تسع سنوات سكرتير التحرير العربى فى الإذاعة الفرنسية - يقول لويس عوض إن هذه الهجرة تمت تحت تأثير حملة صدقى باشا - والشعور بأن ما يجرى من معارك المعتقدات فى مصر لا ناقة له فيها ولا جمل، وأنه لن يكون مفهوماً عند اليمين أو عند اليسار كما كان لديه أمل فى أن

يصيب نجاحا عالميا من باريس، ومن المعروف أن رمسيس يونان عاد إلى مصر بعد وقوع العدوان الثلاثي ورفضه إذاعة بيانات ضد النظام المصري فطردته الإذاعة الفرنسية مع ثلاثة من زملائه .

وربما يرجع موقف رمسيس يونان أو جورج حنين للحصار الذي واجهته جماعتهم، وربما لأن معظمهم يكتب باللغة الفرنسية وعينه على باريس أكثر من القاهرة، لكنهم كانوا يدافعون عن الفن والثقافة وحرية الفن ويبحثون عن المنارات الفنية المضئية في العالم - كما رأوها - شاركهم في ذلك عدد من الأجانب الذين كانوا يعيشون في مصر .

وكما يشير المؤلف في مقدمته أنه لم يكتب للماضى .. «كتبته طعنا في الحاضر وشقا للمستقبل، اكتشفت في هذا الكتاب أن مصر في الثلاثينيات والأربعينيات كانت أكثر تحرراً فكريا ونشاطا ثقافيا مما هي عليه الآن في الثمانينيات» .

كانت مصر جزءا من الحيوية الثقافية العالمية، كانت مصر تموج بحركات ثقافية حية من اتجاهات مختلفة، كانت حركة الفن في مصر جزءا من الحركة السريالية العالمية في نهاية عصرها الذهبي، كان بين هذه الجماعات تنافس بناء فبينما كان المتمردون والمجددون يجتمعون في جماعات تقدمية مثل «الفن والحرية» كان المحافظون والكلاسيكيون من الفنانين يجتمعون في صالون القاهرة، وبينما كانت مجلة «انيفور» تنشر رسائل من بول فاليري إلى جماعة «المحاولين» كان طه حسين ينشر في مجلة الكاتب المصري رسائل أندريه جيد، مثلما كان جورج حنين ينشر رسائل أندريه بریتون إلى السرياليين المصريين .

هذه إحدى القضايا التي أثارها الكتاب وتحتاج إلى مناقشات مطولة وقضية أخرى - تختلف فيها مع المؤلف - عن دور الأجانب في مصر خاصة اليهود في مشاركتهم في النشاط الثقافي .

وقضية أخرى عن الحياة السياسية والاجتماعية في مصر يوم أن تحركت هذه المجموعة من الفنانين، وموقف جورج حنين السياسي - بعد ثورة يوليو - وقضايا عديدة يثيرها كتاب «السريالية في مصر» وتحتاج إلى نقاش طويل، لكننا إذا كنا نؤكد على حرية الفكر وحرية الفنان وحرية الفن فلنحزن لا نفعل عن حرية المجتمع، وهذه أيضا قضية أخرى .

ضحكوا في المقابر وتظاهروا من أجل الفقراء

صلاح فائق

مجلة الدستور - لندن ٦/٧/١٩٨٧

كتاب الأستاذ المصري سمير غريب «السريالية في مصر» الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، هو بداية متميزة قد تكون لأبحاث مقبلة، جادة، لدراسة واحدة من أهم الحركات الثورية، في مجالات كثيرة، سياسية وأدبية وتاريخية، التي شهدتها مصر الثلاثينيات والأربعينيات، والتي امتد تأثيرها ليظهر كتنيارات عند الشعراء والكتاب والرسامين في سورية في نهاية الأربعينيات، وفي لبنان من خلال مساهمات حركة مجلة شعر، وفي العراق منذ أواسط الستينيات، لتظهر بقوة في باريس من جديد في السبعينيات، الكتاب يشير إلى هذه الامتدادات باختصار لكنه يركز أبحاثه الوثائقية على نشوء هذه الحركة في مصر، كجزء من حركة عالمية، وكتعبير عن استجابة عدد كبير من الفنانين والشعراء والكتاب لاتجاه عالمي، فكري وأدبي، تفاعل مع ظرف مصر الاجتماعي والثقافي آنذاك.

يبدو أن هذا الكتاب كما ينوه الكاتب، كان جزءاً من كتاب أشمل عن الحركة السريالية العالمية، سوف ينشره الكاتب في المستقبل. وبدلاً من تخصيص صفحات لشرح معنى السريالية وجوهرها في شكل مباشر، ترك الكاتب فصول الكتاب، تعتمد الوثائق أساساً، لتقوم بهذه المهمة.

يلاحظ الكاتب أننا لا نجد في المكتبة العربية كتاباً واحداً، شاملاً، يشرح الحركة السريالية العالمية ويسرد تاريخها، وهذا على الرغم من مرور أكثر من ستين سنة على كتابة البيان السريالي الأول من قبل أندريه بروتون. صدر كتاب في سورية، في نهاية الأربعينيات، يشتمل على مجموعة لوحات لفاتح المدرس وقصائد لعلي الناصر وأورخان ميسر، لكنه ليس كتاباً سريالياً بالمعنى الذي نعرفه الآن. وصدرت ترجمة لصلاح برمدا البيانات السريالية، وكتاب كميل قيصر داغر، من لبنان، عن أندريه بروتون، إلا أنهما، كما

يرى الكاتب سمير غريب، جزئيان في تناولهما. وهناك مقالات تنشر بين وقت وآخر في صحف ومجلات عربية أو بين فصول كتب مترجمة تتحدث عن مدارس الفن الحديث، وهذه كلها تتناول السريالية بشكل سريع، مسطح، خاطئ في التحليل وفي المعلومات وحتى في ترجمة المصطلحات.

كانت السريالية، عالميا، ثورة على الكلاسيكية وسجن الواقعية الكيب. شاركت بدورها في تغيير هذا الواقع، وشكلت سلما ضخما صعدت عليه الثقافية الأوروبية في تطورها الحالي، مثلما شاركت السريالية المصرية في تطور الفن التشكيلي الحديث، والحركة السياسية والاجتماعية، وإن جابهتهما عقبات ضخمة تتناسب مع تراث الثقافة المصرية المحمل بقيود عصر الانحطاط المملوكي والعثماني في التأثير على باقي فروع الثقافة المصرية، مثلما جابهتها عقبات ذاتية.

في مصر الثلاثينيات، وفي ذروة نشاط الحركة السريالية فيها، وقف ضدها كثيرون، ممن هددت الحركة كيانهم ومصالحهم ويشير الكاتب إلا أن بعض الجمعيات قامت، آنذاك، بحملات متعددة ضد مجلة الحركة الرئيسية «التطور» حتى أن إحداها رفعت إلى مجلس الوزراء تقريراً يشير إلى خطورة الدعوة التي تنادى بها المجلة، وإلى أنها تعمل على نشر الإباحية وهدم الفضيلة والدين وتقويض أركان النظامين الاجتماعي والدستوري. سارعت «التطور» إلى الرد على هذا التشويه موضحة أنها تدافع عن حقوق الأفراد وتطالب بتحسين حالة الطبقات العاملة مصدر الثروة، وتدافع عن حرية المرأة وحقها في المساواة مثلما تدافع عن حرية الفكر بما فيها حرية الاعتقاد الديني.

في مقدمة كتابه، يشير الأستاذ سمير غريب إلى أن أغلب المراجع السريالية المهمة غير مترجمة إلى العربية. كتب أندريه بروتون، وهى بالعثرات، لم يترجم أى منها إلى العربية، كتب أراغون فيليب سويل، إيلوار، أرتو. أى مئات القصائد والنصوص الأدبية والفكرية غير مترجمة بعد. أما عن الحاضر، فإن هناك مئات الكتب التى صدرت وتصدر بلغات العالم تبحث فى السريالية ولا ندرى عنها شيئا. كما لا نعرف شيئا عن نشاط الجماعات السريالية الجديدة فى بقاع عديدة من العالم، وهناك مراكز أبحاث خاصة بالسريالية فى جامعة السربون، ومراكز أبحاث أخرى فى عواصم عالمية أخرى تعقد ندوات وتصدر مجلات عن السريالية.

مع وثائق هذا الكتاب ومن خلالها يقول الكاتب إن مصر فى الثلاثينيات والأربعينيات كانت أكثر تحررا فكريا ونشاطا ثقافيا مما عليه الآن فى اللمانينيات. كانت مصر جزءا من

الحوية الثقافية العالمية. إذ كان كبار كتاب وفناني العالم يحرمون على زيارتها، وكانت تربط بعضهم علاقات مع كبار كتاب مصر وفنانيها. كانت مصر تروج بحركات ثقافية حية من اتجاهات مختلفة، منها حركة الفن والحرية كجزء من الحركة السريالية العالمية في نهاية عصرها الذهبي. كان بين هذه الجماعات تناقض بناء، فبينما كان المتمردون والمجددون يتجمعون في جماعات تقدمية مثل جماعة «الفن والحرية»، كان المحافظون والكلاسيكيون من الفنانين التشكيليين يتجمعون في «صالون القاهرة». وبينما كانت مجلة «أنيفور» تنشر رسائل من الشاعر الفرنسي بول فاليري إلى جماعة «المحاولين»، كان طه حسين ينشر في مجلة «الكتاب المصري» رسائل من أندريه جيد، مثلما كان جورج حنين ينشر رسائل أندريه بريتون إلى السرياليين المصريين.

يقارن سمير غريب ذلك النشاط الثقافي في مصر آنذاك مع ما هو حاصل في مصر منذ سنوات، وهو الوضع الثقافي الخائب الذي نعيش فيه حالياً، حسب تعبيره. والذي، كما يقول، سردنا آلاف الصفحات في الزواج عليه. وضع كهذا يحتاج، لنقده. وتجاوزة، إلى إعادة سرد بعض جوانب التاريخ القريب. ولم يجد الكاتب، لتحقيق هدفه هذا، إلا أن يكتب هذا الكتاب الوثائقي عن جماعة «الفن والحرية»، أي عن الحركة السريالية في مصر.

القسم الرئيسي من كتاب الأستاذ سمير غريب مكرس لسرد السيرة الشخصية والأدبية، مصرياً وعالمياً، لعدد من السرياليين المصريين الأساسيين: جورج حنين، رمسيس يونان، فؤاد كامل، كامل التلمساني، إضافة إلى معلومات واسعة عن عدد من الفنانين الأجانب الذين كانوا يقيمون في مصر آنذاك ونشطوا من خلال المعارض والفعاليات الثقافية والسياسية والأدبية الأخرى، ضمن الحركة السريالية المصرية: إريك دي نيمشي، ريمون ابتر، حزقيال باروخ، السيدة بن يهمان، لوران، مارسيل سالياناس، إيمي نمر، توبالان، هاسيا، وأسماء أخرى. وهذا لأن جماعة «الفن والحرية»، لم تفرق بين مصريين وأجانب أو متمصرين، ولا بين مسلمين ومسيحيين ويهود. كان الأساس في الانتماء لها هو الانتماء إلى روحها وأفكارها، إنها جماعة عالمية المنظور.

معظم كتابات جورج حنين كانت بالفرنسية. ويرز خصوصاً في الشعر، النقد، والقصة القصيرة.. بينما أظهر رمسيس يونان، منذ البداية، اهتمامه بالرسم والنقد الأدبي، كما فؤاد كامل وكامل التلمساني.

التحق جورج حنين بجامعة السربون في باريس وحصل منها على ثلاث شهادات «ليسانس» في الحقوق والأدب والتاريخ حتى عام ١٩٢٩. خلال تلك الفترة كان يتردد على

القاهرة ويشارك في بعض الأنشطة الثقافية. أما رمسيس يونان فقد دخل عام ١٩٢٩ مدرسة الفنون الجميلة في القاهرة إلا أنه اضطر إلى تركها عام ١٩٣٣ تحت ظروف صعبة ليبدأ العمل في تدريس الرسم في المدارس الثانوية في مدن طنطا وبورسعيد والزقازيق حتى عام ١٩٤١.

انضم جورج حنين إلى جماعة «المحاولين» قبل التحاقه بالسربون. كانت تصدر مجلة شهرية باللغة الفرنسية أسماها «أنيفور». وقد تحدث جورج حنين في إحدى ندوات هذه الجماعة، عام ١٩٣٧، عن الشاعر المستقبلي الإيطالي مارينيتي وأدان بقوة تواطؤ الشعراء والإمبريالية الإيطالية في الأعمال الأدبية الفاشية. بدأ جورج نشر مقالاته الأولى في «أنيفور» منذ ديسمبر عام ١٩٣٣، وفي ١٩٣٥ نشر فيها بيانه «من اللاواقعية» وفيه ينصح كم كان قريباً من السريالية، وحيث تتضح قدرته على الكتابة الآلية، التي تعتمد على تدفق اللاوعي، وفي عام ١٩٣٦ نشر مقالته «السريالية في الميزان» لتكون أول مقالة مفصلة للمصريين. كتبها بالفرنسية ونشرها في مجلة «الشرق».

منذ نهاية عام ١٩٣٥ يبدأ جورج حنين مراسلاته مع أندريه بروتون، وفي عام ١٩٣٦ يلتقيان في باريس ويكون اللقاء بداية صداقة بينهما، حافظة بالنشاط الفكري والثقافي إلى نهاية الأربعينيات. ويستمر نشاط جورج حنين في باريس والقاهرة من خلال عدد كبير من المعارض، الكتابة في مجلات سريالية، طبع كراسات وأعمال أدبية، المشاركة في أنشطة سياسية معارضة. وقد أسفرت مجلة «التطور»، التي صدر عددها الأول في يناير/كانون الثاني عام ١٩٤٠، وهي مجلة الحركة السريالية المصرية، عن انتمائها السياسي حين أكدت على إيمان السرياليين بالتطور الدائم والتغيير المستمر، مقاومة الأساطير وقيم الاستغلال، العمل على تغيير المجتمع المصري والدعوة إلى حركة فكرية جديدة من أجل ذلك. ويستمر إصدار المجلة حتى عددها السابع حين تطلق «التطور» صيحتها الأخيرة: «تضامنت عوامل الرجعية والاستغلال على قتل هذه الصحيفة لأنها تحارب الرجعية وتثور على الاستغلال». بعد «التطور» شارك السرياليون المصريون في تحرير «المجلة الجديدة» التي كان يصدرها سلامة موسى منذ عام ١٩٢٨ معبرة عن الفكر التقدمي. ومنذ عام ١٩٤٠ حتى نهاية ١٩٤٧ أقامت المجموعة خمسة معارض فنية اشترك فيها السرياليون المصريون مع عدد كبير من السرياليين الأجانب.

ليس من السهل في هذا العرض الموجز الإحاطة بهذا الكتاب الذي أخذ من وقت المؤلف، سنوات طويلة من العمل المثابر والمخلص. إذ يخصص الكتاب صفحات طويلة لسرد أحداث، أعمال أدبية وفنية، وعلاقات مع المجموعات السريالية الأخرى في العالم،

أقامتها السريالية المصرية من خلال أبرز معانيها، وأخصهم بالذكر جورج حنين ورمسيس يونان، وكامل التلمساني وغيرهم. ولم يكن نشاطهم في مجال الترجمة أقل إبداعاً، فقد أصدر رمسيس يونان عدداً من الأعمال المترجمة لكامو، مالرو، رامبو، إضافة إلى كتبه النقدية.

بعد سفر جورج حنين ورمسيس يونان إلى باريس بعد الحرب العالمية الثانية دخلا، مع غيرهم من السرياليين المصريين، في نشاطات سريالية فرنسية ومع سرياليين من بلدان أوروبية أخرى. لكن في صيف عام ١٩٤٧ كتب جورج حنين مع الكسندريان وباستورو إعلان «قطع افتتحي، رداً على انشقاق عدد من السرياليين الشباب الذي انشقوا على بريتون وانضموا إلى الحزب الشيوعي الفرنسي وكونوا مجموعة «السرياليين الثوريين».

في صيف عام ١٩٤٨ ازدادت خيبة جورج حنين ورمسيس يونان بسبب خلاف جماعة باريس حول بعض المجلات السريالية. وقع جورج حنين نشرة «الكوة» التي كتبت بإيعاز من بنجامان بيريه المائد من مكسيكو. لكن انتقادات البعض في إنجلترا ضد مجلة «نيون» كدرت جورج حنين، وأظهر ردود فعله على النشاط الجماعي للحركة في خطاب إلى أندريه بريتون يعلن فيه خروجه من الحركة في ٢٦ يوليو/ تموز ١٩٤٨.

سوء تفاهم آخر بين المصريين والفرنسيين كان سببه مشاركة السرياليين في بيع لوحات لصالح إنشاء دولة إسرائيل في مايو/ أيار ١٩٤٨. من جهة أخرى أصبحت السريالية منظمة كهنوتية تتم فيها المعرفة على درجات. كما يقول الكسندريان - الذي تركها بعد ذلك، والذي يرى أيضاً أن انفصال جورج عن السريالية لا يشك في انتمائه للحركة وإنما يعني أن شخصيته تحددت بلمسجه. ويرفض رمسيس يونان التوقيع على بيان جماعي للسرياليين الفرنسيين، ويخرج نهائياً على جماعة باريس، واعتبر أن الوقوف يقود إلى التقهقر، وكان متفقاً مع جورج حنين على ضرورة تجاوز ما تم إنجازه. لذلك عاد جورج حنين إلى القاهرة على أمل تأسيس مجلة «ستستريون» مع مدير حافظ لتكون «نقداً للسرياليين من الداخل». لكن هذه المجلة لم تظهر.

يتضمن القسم الثاني من كتاب «السريالية في مصر» مجموعة من مقالات كامل التلمساني حول معارض عدد من السرياليين المصريين والأجانب. وهناك أيضاً عدد من مقالات جورج حنين عن رمسيس يونان، وسعد الخادم والتلمساني. وفي القسم الأخير من الكتاب نقرأ عدداً كبيراً من وثائق الحركة السريالية المصرية إضافة إلى عدد من الرسائل

المتبادلة، ويختم الكتاب فصوله بنشر مجموعة من قصائد جورج حنين، مترجمة إلى العربية، وكانت قد نشرت في عام ١٩٤٠ في مجلة «التطور»، وأعيد نشرها في عام ١٩٨١ من قبل الحركة السريالية العربية في باريس.

تجدر الإشارة أيضا إلى مصادر هذا الكتاب، في نهايته، مما يجعل مهمة الباحثين في المستقبل أقل مشقة في توسيع تفاصيل هذه الدراسة عن واحدة من أهم الحركات السريالية في العالم، ونعني بها الحركة السريالية المصرية.

السريالية في مصر

منذ بدأت أعي العالم حولي بما أتيج لي من ثقافة ووعي وتجربة، منذ اخترت لنفسى درب الكلمة، كان قد استقر موقفى على أن الكلمة، فنانة ومفكرة، دورها أن تغير العالم، وأن تقف بجانب كل الطموحات التى تستهدف تعويض تعامات كل الأزمنة وصولا إلى ما ينبغى أن يكون... ولا يمكن تغيير العالم بدون فهمه وبدون تقنين محتواه لنعرف ما نرفضه ونعرف ما نستشرفه، ولا يمكن أيضا أن تواتينا رؤية التقنين وصولا إلى التغيير إذا عمدنا إلى تضبيب التجربة الإنسانية، وتوغلنا بها فى مناهات اللا وعى والهولوسات العبثية، لأنه حينئذ يستوى القبح والجمال... والثائر والنصاب... والفنان المبدع والبهلوان المزيف.... وصاحب القضية ورئيس العصابة.

وكان هنا موقفى منذ البداية، ولهذا اخترت الموضوع المقتن طريقا لتقديم رؤيتى، كاتبا بالكلمة المحددة، وقاصا بشروط الفن الذى اخترته، تشكيلا للتجربة لا تسليحا لها، ولكن هل معنى هذا أننى مادمت قد اخترت نهجا أن أرفض طرائق الآخرين وأعاديها؟ كان على أن أمثل كل التيارات وأن أتجاوز معها وأن أثرى بها إمكاناتى وموقفى، ومن هذه التيارات التى حاولت أن أستوعبها وأن أفهم معها بعد أن أحاول فهمها... كانت السريالية أدبا وفنا... كلمة وتشكيلا، فقد كشفت لنا عن مناطق وأبعاد وروى يمكن أن تساعدنا فى فهم الإنسان والغاية المتشابهة فى داخله، ولست هنا فى مجال الحديث عن مواقفى الذاتية وتجارى، ولكنها خواطر تداعت بعد فراغى من قراءة هذا الكتاب الحيوى المهم الذى صدر عن هيئة الكتاب بقلم الزميل الأديب الناقد سمير غريب بعنوان «السريالية فى مصر، وربما يكون أول مرجع شامل عن حركة السريالية فى مصر ودعاتها، ودورها فى الالتحام بالتجربة المصرية والواقع المصرى سياسة وأدبا وفنا، وخصوصا عند جماعة الفن والحرية وأبرز قاداتها مثل التلمسانى ورمسيس يونان وجورج حنين... وصلة الأخيرين بالحركة

الثقافية فى العالم الغربى، خصوصا فرنسا ودورها لإيجاد مناخ يحاول إقامة جسور من الاتصال بين حركة الثقافة فى مصر والاتجاهات الطليعية فى الغرب.

ولست هنا فى مجال أن أُلخص لك الكتاب أو أن أقيمه بقدر ما يستحق، ولكن يعينى ويثير شجونى ثمة كلمات جاءت فى المقدمة التى كتبها سمير غريب لهذا الكتاب أدعوك أن تستوعبها، وتقول الكلمات:

«اكتشفت مع هذا الكتاب أن مصر فى الثلاثينيات والأربعينيات كانت أكثر تمررا فكريا ونشاطا ثقافيا مما هى عليه الآن فى الثمانينيات، وقتها لم تكن بها هيئة للطاقة الذرية، ولم تكن تصنع الصاروخ، بل كانت مستعمرة يحكمها التاج البريطانى والمندوب السامى لجلالة الملك، ومع ذلك كانت مصر جزءا من الحيوية الثقافية العالمية،. كان كبار كتاب وفنانى العالم يحرصون على زيارتها، وكانت تربط بعضهم علاقات مع كبار كتابنا وفنانينا، كانت مصر نموذج بحركات ثقافية حية من اتجاهات مختلفة، كانت تلك الحركات جزءا من الحركة السريالية العالمية فى نهاية عصرها الذهبى، كان بين هذه الجماعات تنافس بناء، فبينما كان المتمردون والمجددون يتجمعون فى جماعات تقدمية مثل «الفن والحرية»، كان المحافظون والكلاسيكيون من الفنانين التشكيليين يتجمعون فى صالون القاهرة، وبينما كانت مجلة انيفور تنشر رسائل من بول فاليرى إلى جماعة «المحاولين»، كان طه حسين ينشر فى مجلة «الكاتب المصرى» رسائل من أندريه جيد، مثلما كان جورج حنين ينشر رسائل من أندريه بريتون إلى «السرياليين المصريين»، وأكتفى بهذا القدر الذى يسمح به الحيز وأدعوك لقراءة الكتاب.

السريالية

في مصر .

عزالدين نجيب*

والقفز فوق الواقع

تفتقر المكتبة العربية الى الكتب الوثائقية عن رواد حركات التجديد أو الإصلاح أو التمرد، بالرغم مما تزخر به الحياة السياسية والثقافية والفنية في بلادنا العربية - ومصر على وجه الخصوص - من تلك الحركات في تاريخها الحديث.

لذا فإن كتاب «السريالية في مصر» للكاتب الصحفي المصري سمير غريب، يعد بحثا ذا أهمية كبيرة، كعمل توثيقي لحقبة نابضة في تكوين وعي الحركة الثقافية الحديثة في مصر، بدأت منذ منتصف الثلاثينيات وانتهت قبل حلول الخمسينيات وبلغت ذروتها إبان سنوات الحرب العالمية الثانية، مع إنشاء جماعة «الفن والحرية» وبرغم الدراسات العديدة التي نشرت من قبل حول الحقبة. فقد كان الفموض يكتنف الكثير من جوانبها وقرسانها، نظرا لافتقار أغلبها إلى الوثائق والتفاصيل الحية، واعتمادها - بدلا من ذلك - على تصوير الجو العام لتلك الحقبة، وإطلاق الآراء الشخصية والأحكام النقدية - اجتهاديا - على منطلقاتها السياسية والجمالية واستخلاص مردودها الفكري. ومما كان يزيد من ارتباك الباحثين في آثار الحركة السريالية في مصر (كما يسميها المؤلف) ويعقد مهمتهم، أمران رئيسيان: الأول هو أن الجانب الأعظم من وثائقها كتب باللغة الفرنسية، بحكم ثقافة قادتها، وكثير منه إبداع شعري تصعب ترجمته إلى العربية «جورج حنين، والثاني هو أن الخطوط الفكرية والإبداعية لقادة تلك الحركة - كسياسيين وروامين ونقاد - شهدت انحناءات حادة، جعلت لكل منهم، غالبا، مرحلتين متميزتين في مجرى نشاطه، تحتاج كل منهما إلى بحث مستقل.

(*) مقال شت كتابته للنشر في مجلة الهلال عام ١٩٨٧ وتم جمعه بالفعل لكنه لم ينشر حتى الآن!!

وقد استطاع سمير غريب التغلب على العقبة الأولى ، بعرضه وترجمته لكثير من وثائق الحركة، من مقالات وخطابات وتعليقات وقصائد، وتكتبها في مصادرها المختلفة بين القاهرة وباريس، في دار الكتب أو في ذاكرة من بقي حيا من المتصلين بروادها (نظرا لوفاة هؤلاء الرواد) ، مما يعطي القارئ فرصة كافية لاستيعاب فكرهم ومواقفهم، ويعطيه أيضا مشروعية الحكم على الحركة بموضوعية، حتى ولو اختلف مع مؤلف الكتاب في أحكامه. إلا أن المؤلف لم يبذل نفس الجهد في تتبع خطوط كل علم من أعلام الحركة بعد تغيير مسارها، واكتفى بمس أسباب تحولاتهم في الفكر أو الفن مسا خفيفا، يعتمد على الاستسار دون استناد إلى المراجع والوثائق. وإذا كانت الحركة السريالية قد نشأت - كحركة فنية وأدبية - في أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى، وارتبطت بنظرية «فرويد» في التحليل النفسي، وبالتعبير عن مخزون العقل الباطن، واستخدمت - فنيا - أسلوبا يعبر عن أزمة الحضارة الأوروبية وعن انسحاب الإنسان من الواقع وتجاوزه له، كرد فعل لدمار الحروب، وأصبحت أداة تعبيرية لإطلاق طاقات الغرائز البدائية المكبوتة في الإنسان .. فإنها تحولت خلال الحرب العالمية الثانية على أيدي شعراء فرنسا - خاصة بعد احتلال النازي لباريس واندلاع المقاومة الشعبية ضده - إلى حركة رومانتيكية ثورية، تزعمها أندريه بريوتن ولويس أراجون وبول إيلوار، جنباً إلى جنب مع خلاصة مبدعى فرنسا ومفكرها ومثقفها الوطنيين، وارتبطت عند هؤلاء الشعراء بالعمل السياسي المباشر وبالفكر الاشتراكي، بل إن بعض قادتها كانوا في وقت من الأوقات أعضاء في الحزب الشيوعي الفرنسي، ثم تفاوتت مواقفهم منه بعد ذلك.

وفي مصر، كان عدد صغير من المثقفين الشباب - في أواخر الثلاثينيات من هذا القرن - يرقبون بحماس ما يحدث في أوروبا قبل الحرب وخلالها، وكانت العينان الأكثر تطلعا وحماسا من بينهم إلى تلك القارة الملتهبة، هما عينا شاعر متمرد على طبقته الإقطاعية، ابن باشا مفتون بالثقافة الأوروبية يكتب مقالاته وقصائده بالفرنسية، اسمه جورج حنين.. وأصبح هذا الشاب جسرا بين تلك الثقافة وبين المثقفين الشباب في القاهرة، ومعظمهم رسامون من أصول طبقية بسيطة، مثل رمسيس يونان، وكامل التمساني وفؤاد كامل، بالإضافة إلى رهن من الفنانين والكتاب الأجانب المقيمين بمصر.. كانت لجورج حنين علاقات شخصية وطيدة بالشعراء الفرنسيين السرياليين، حيث كان يقضى الصيف عادة في باريس، وكان استيعابه للثقافة الأوروبية وكتاباته المتألقة باللغة الفرنسية تجعله في موقف الند لهؤلاء الشعراء، بل وموقف الناقد العنيف لهم أحيانا.

وهكذا اعتنق قانونا الشبان بسرعة أفكار الصرياليين وتبنوا مواقفهم السياسية ضد النازية والديكتاتورية بشتى أشكالها وانطلقوا يتعرفون بينهم على جوانب الثقافة الأوروبية وأزمة النظام الرأسمالى بها مما ساعد على انتمائهم إلى الحركة الوطنية اليسارية فى مصر، دون الانخراط فى تنظيماتها، واختاروا الصريالية أسلوبا. للتعبير الفنى عن انهيار المجتمع المصرى وضياح الإنسان وسط أنقاضه، داعين دون كلال إلى ارتباط الفن بالإنسان وقضاياها وبرسالته الثورية ودوره فى تغيير الواقع. مهاجمين فى نفس الوقت الاتجاهات التجريدية والتكميلية وتيار الفن للفن. ونظموا معارضهم الجماعية. ابتداء من ١٩٤٠ حتى ١٩٤٥، بشكل فيه من الإثارة والإغراب والاستغراز للذوق البورجوازى الكلاسيكى والأكاديمى، ما يصدم شعور المشاهد وينبه حواسه ويدعوه للتفكير، ويطلق خياله السجين، واجتذبت هذه المعارض عاما بعد عام عددا من الفنانين المصريين والأجانب المقيمين بمصر، من كافة الاتجاهات الحديثة فى الفن، المتمردة على الأساليب المائدة، جنبا إلى جنب الاتجاهات المنادية بال شخصية القومية فى الفن، تلك الصيحة التى كانت آخر شهقات المد الوطنى الذى أفرزته ثورة ١٩١٩، واستوى على لهيبها جيل الرواد فى الثقافة المصرية، قبل أن يترهلوا ويرتموا فى أحضان السلفية والأكاديمية.

ومن الناحية السياسية اعتبر هؤلاء الشبان أنفسهم ضمير الحركة الثورية الجديدة التى تتصارع مع القديم فى شتى الميادين، فاتخذوا من الكلمة سلاحا هادرا وأصدروا المجلات والنشرات والمطبوعات. وارتبطوا بالكاتب سلامة موسى، الذى احتضنهم فى مجلته، «المجلة الجديدة»، بل أسند إليهم أمرها كله، فبأخذ حق امتيازها ويرأس تحريرها رمسيس يونان، حتى تطلقها الحكومة ١٩٤٤.. ومن قبلها أصدروا مجلتهم «الطور»، فكانت صفحاتها - وصفحات المجلة الجديدة بعد ذلك - ميدانا انطلقت منه حملاتهم المدوية ضد الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ودفاعا عن قضايا التحرر.. من تحرر المرأة الى تحرر الفكر.. وتتفاوت معاركهم من الدفاع عن حزب الوفد والنحاس باشا، إلى الدفاع عن قضايا الماركسية، وعن الهجوم على العقاد إلى الدفاع عن طه حسين، ومن المطالبة بتدريس الثقافة الجنسية فى المدارس إلى التعريف بالآداب العالمية فى أوروبا وأمريكا اللاتينية، وفى كل الأحوال كانوا انعكاسا نشطا للقيم التقدمية فى الثقافة الأوروبية وعلى رأسها الحرية.

وكان من الطبيعى أن يقابلوا بالهجوم والاستهجان من قبل الصحف المحافظة والكتاب الرسميين، وأن يكسبوا من الأعداء أكثر مما يكسبونه من الأصدقاء. لكنهم على أى حال لم يكونوا صوتا من السهل نجاهله.

وفى عام ١٩٤٦ تعتقل حكومة إسماعيل صدقى عددا من المثقفين المعارضين للنظام من كافة الاتجاهات السياسية، فى حملة البطش الشهيرة ضد الثورة الشعبية آنذاك بقيادة اللجنة الوطنية للعمال والطلبة، وكان من بين المعتقلين رمسيس يونان.. حيث قضى فى السجن مع الآخرين بضعة أشهر، وتركت تجربة السجن والملاحقة البوليسية على نفس «يونان» قرحة لاتمضى.. وهكذا هاجر فى ١٩٤٧ إلى فرنسا ومعه جورج حنين، الذى دفع له كفالة الإفراج عنه. وينتهى بذلك عصر جماعة «الفن والحرية».

مرحلة جديدة:

وعندما يضطر رمسيس يونان للعودة إلى مصر بعد تسع سنوات - نتيجة لرفضه مهاجمة مصر من الإنذاعة الفرنسية الموجهة بالعربية، إبان العدوان الثلاثى على مصر يكون قد أعطى ظهره للسريالية وللعمل الثورى معا، واختار الأسلوب التجريدى ليرسم به، وأصبحت له آراء أخرى بالنسبة لدور الفن والفنان.. وفعل فؤاد كامل مثله، وإن استغرق التحول عن السريالية بالنسبة له وقتا أطول، أما التلمسانى فقد هجر الرسم كلية، بل هجر مصر إلى لبنان، وتحول إلى الكتابة والإخراج السينمائى، تعبيرا عن حاجته إلى التواصل الأسرع مع الجماهير، وكما كانت له بصمته المميزة فى الرسم التعبيرى أو السريالى، فقد كانت له بصمته أيضا فى السينما، حيث كان رائدا من رواد السينما الواقعية، منذ قدم لها فيلم «السوق السوداء».. وإن لم يستطع الاحتفاظ باسمه فوق هذه القمة، حيث انغمس فى أعمال سينمائية تجارية بعد ذلك، أما عن المرحلة الجديدة عند كل من رمسيس يونان وفؤاد كامل، فقد تألقا كرائدين للتجريدية، وساعدهما مشروع التفرغ الذى أنشأته الدولة منذ أواخر الخمسينيات للأدباء والفنانين، على إنجاز تراث ضخم من أعمال التصوير، مازال يحظى بمكانة محترمة فى تاريخ الحركة الفنية.

أما جورج حنين فلم يستطع أن يخفى كراهيته للنظام الناصرى، وظل فى المهجر - فردوس حريته الدائم - بين فرنسا وإيطاليا، يشارك فى مداخلات فكرية أو أدبية ويمارس العمل الصحفى والثقافى كابن أصيل للثقافة الأوروبية حتى وفاته.

ولى بعض الملاحظات على الكتاب.. وأخشى أن تكون الملاحظة الرئيسية حول موضوع الكتاب ذاته الذى أخذ عنوانه، وهو: السريالية فى مصر!

إننى أرى أن من التعسف حشر كل مواقف جماعة الفن والحرية فى سلة السريالية، أو ربط كل كتابات أعضائها - خاصة السياسية والنقدية - بالحركة السريالية، فالسريالية لم تكن إلا منطلقا أوليا لهذه الجماعة، ارتبط بحقبة زمنية قصيرة للحركة السياسية والشعرية فى

فرنسا أثناء الحرب، سرعان ما حسمت إيجابا بانضمام أصحابها إلى الحزب الشيوعي الفرنسي، ثم حسمت بعد ذلك سلبا بالانفصال عنه، ولذلك فإن ارتباطهم - كفنانيين سرياليين - بالعمل الثوري يعد موقفا عريضا، سواء في مصر أو في فرنسا، أما ارتباطهم بالسريالية - كمنثقيين وسياسيين، بالنسبة لمصر على الأقل فقد كان حماس الشباب الأول، وسرعان ما تجاوزوه إلى آفاق أشمل وأرحب في الفكر الثوري والثقافة الإنسانية.

والأقرب إلى المنطق اعتبارهم جيلا متمردا على واقع مجتمعهم الذى خيم عليه الركود والقيم البالية والثقافة السلفية، ووجدوا البديل الأكثر شيايا والأقرب لتوازهم الرومانسية المشبوبة المتطلعة إلى روح الثورة والحدائق معا. وجدوه في السريالية الفرنسية «في الشعر خاصة». لكنها كانت مجرد عتبة تخطوها بعد أقل من ثماني سنوات نحو خيارات أخرى.

وإذا علمنا أن وسيلة الحركة السريالية - المتمثلة في جماعة الفن والحرية - هي خمسة معارض جماعية بين ١٩٤٠ - ١٩٤٥ «وقد نجد الآن صعوبة فائقة في العثور على آثار منها فإن هذا يكفي للدلالة على صغر حجم تراثهم السريالي خاصة إذا قيس بحجم الكلام عن السريالية المصرية، وهو إذا أخذناه بمقياس القيم الجمالية، أقل من مستوى أعمالهم التجريدية اللاحقة... أما إذا كان المقصود بالسريالية في مصر، هو مجمل إنتاج الجماعة الفنية، مثل جماعة الفن الحديث، وجماعة الفن المعاصر، اللتين لحقتا بجماعة الفن والحرية في الأربعينيات، فقد كان لزاما على المؤلف أن يعد نطاق بحثه إلى نتاج فنانيها وحياتهم ونشأة جماعاتهم، ومنطلقات فكرهم، خاصة أن أعمال الكثيرين منهم يمكن إدراجها - من بعض الجوانب - ضمن المدرسة السريالية بعد أن اكتسبت روحا مصرية، مثل أعمال عبد الهادي الجزار وحامد ندا وسهير رافع وإبراهيم مسعودة... الخ. إلا أن البحث لم يشملهم، وإن كان قد مسح مما خفيفا في سياق رصد تأثير «الفن والحرية» على من أتى بعدها، وهو ما يشكل قصورا في منهج البحث.

ولست أقل من المؤلف احتراما وتقديرا لشجاعة أصحاب «الفن والحرية»، وريادتهم وثورتهم ودورهم الوطني، لكن إضافة كل هذا إلى السريالية كحركة وفكر وتاريخ، هو تجاوز للواقع «بلغة السرياليين أنفسهم» وهو بالتعبير العلمي قفز فوق الواقع. على طريقة ما فعله أصحاب الفن والحرية في مواقفهم النضالية، التي ينطلقون فيها من منطق «تروتسكي» كما يذكر المؤلف. استنادا إلى شهادة د. لويس عوض. الذى يسوق فيها مثلا على أسلوبهم في العمل السياسي الجماهيري. عندما رشحوا مرشحا تقدميا في انتخابات البرلمان في حي

شعبي، كانوا يجوبون المنطقة ويخطبون في الجماهير، وترجم لهم رمسيس يونان نشيد «الأممية، الفرنسي إلى العربية، وفي إحدى تظاهراتهم الانتخابية المضحكة «على حد وصف د. لويس عوض، ساروا في شوارع القاهرة النائمة بعد العاشرة مساءً يهتفون تحت مصابيح الشارع الزرقاء، «الأرض للفلاحين والمصانع للعمال والخبز وللحرية للجميع». ويضيف د. مجدى وهبة في روايته عن نفس الواقعة. أن أسر العمال في أحياء القاهرة الفقيرة هي التي نهضت من نومها وقنفت المتظاهرين بالإهانات... ويطلق د. رفعت السعيد على ذلك بقوله «كانت النتيجة تعبيراً عن نفوذ هذه الحفنة التروتسكية الارستقراطية، فإن مرشحها لم يحصل إلا على ٣٧ صوتاً فقط».

المسألة إذن ليست السريالية، وإنما هي منطلق في الفكر، على أرضية من المزاج الرومانسي الحاد، جعلهم يتصاعدون في مواقفهم إلى ذروة الحماس الثوري، ثم يرتدون مسرعين إلى سفح الإحباط اليائس، متخلين عن شعاراتهم ومبادئهم بل واقتناعاتهم الجمالية، وهم في كلتا الحاليتين تعبير عن مثالية دون كيشوتية حاملة.

وأنا هنا لا أدبتهم أو أسخر منهم ولكنى أحاول فحسب وضع الأمور في مكانها الصحيح، مؤكداً في النهاية على أهمية دورهم، كفرسان شجعان ساعدوا على فتح آفاق التجديد أمام الحركة الفنية المعاصرة.

علاء الديب

مجلة صباح الخير

١٩٨٧/١٢/٣١

السريالية فى مصر

كتاب «سمير غريب» السريالية فى مصر، الذى صدر عن الهيئة العامة. دراسة موثقة لفترة من أهم وأخصب فترات الفكر والفن فى مصر. ويكشف هذا الكتاب الممتع عن أعماق تلك الحركة التى لم تكن تتمثل فقط فى نشاط الفنانين التشكيليين بل كانت فى حقيقتها حركة تمرد اجتماعى وفكرى للمثقفين المصريين.

فى الكتاب جهد تجميعى رائع واجتهادات فكرية متميزة وهو نوع نادر من الأبحاث التى تنقّص حياتنا الفنية والفكرية. كما يلفت الكاتب النظر إلى خلو المكتبة العربية من أى مراجع أصلية عن السريالية عامة، وعن حركة السرياليين المصريين خاصة، ويقول: «كان فى مصر أجانب، لكنهم شاركوا فى بناء تلك الحيوية الثقافية التى أتحدث عنها. وفى مصر الآن أجانب يشاركون فى التدهور الثقافى عبر بوابة الانفتاح الاقتصادى الاستهلاكى بما يفرسه من أنماط ثقافية واجتماعية ضارة».

كتاب السريالية فى مصر كان خطوة أولى فى طريق طويل نحو تأصيل التجارب والمحاولات الفنية فى مصر.

السريالية في مصر

السريالية اسم يطلق على الفنون التي تعتمد أشكالها ورواها، من نبضات عوالم العقل الباطن الغامضة، فتمسر عن خيالات لا علاقة بينها ولا أساس لها في دنيا الواقع. ولتحقيق هذه الغاية لجأ الرسامون إلى الخدش والتلوين بالسكين ولصق الأوراق، لاستخراج تأثيرات تناسب لوحاتهم غير المألوفة.

ويعتبر عام ١٩٢٤ تاريخ ميلاد هذا الأسلوب الفني في العالم. لأنه العام الذي أصدر فيه «أندريه بريتون» بيان السريالية في باريس. ولقد أصبح هذا المفكر صديقاً للشاعر المصري جورج حنين (١٩١٤/١٩٧٣) الذي أصدر بيان السريالية المصرية سنة ١٩٣٨ في القاهرة.

«سمير غريب» - الكاتب الطليعي الجاد - روى القصة كاملة مع التحليل والتفسير والتطبيق والتوثيق، في كتابه الفريد السريالية في مصر، الذي صدر عن هيئة الكتاب في العام الماضي ١٩٨٦، ليسد ثغرة واسعة في المكتبة العربية، قصرت عنها كل رسائل الماجستير والدكتوراه التي أفرزتها كلياتنا الفنية حتى يومنا هذا. بين في كتابه بما لا يدع مجالاً للشك، أنها «حركة فكرية مصرية، بالرغم من كونها جزءاً من تيار عالمي. ولكي نوضح ذلك نشير إلى حدث هام وقع في باريس في نفس العام الذي صدر فيه البيان المصري، قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية بعام واحد تقصد آخر معارض «السريالية الفرنسية» الذي نظمه مارسيل دي شامب د الذي سبق أن أسس «حركة الداداء» في مدينة زيورخ بسويسرا سنة ١٩١٦ كان المعرض السريالي الأخير في قاعة على هيئة كهف مطق في سقفها عدة زكائب مملوءة بالفحم. نشير إلى هذا للاحظ ما ذكره «سمير غريب» في كتابه من تعلق بين «السريالية المصرية» والفرنسية. مع توافق سمات محلية تحدث عنها «كامل التلمساني» - أحد أقطابها - في كتاباته التي أوردها المؤلف في ثبوت الوثائق.

يقع الكتاب فى ٢٤٠ صفحة من القطع المتوسط، بينها ٦٧ صفحة من الوثائق النادرة التى سعى المؤلف خلفها فى باريس لدى «بولا الملايلى» أرملة رائد السيربالية فى مصر. خطابات شخصية تترجم معظمها من الفرنسية إلى العربية. وعديد من الهوامش توضح ما خفى من المناسبات والمعانى والاصطلاحات. ومراجع تضم كتباً وصحفاً وكتالوجات عربية وفرنسية. يرجع بعضها إلى قرابة نصف القرن، مما يضيف على القارئ شعوراً بأن المؤلف اعتبر الموضوع قضية شخصية وتحدياً لذكائه المشحود وقدراته الخلاقة. فبدل فى إعداداته جهداً شاقاً يعكس إحساساً بأن لديه الكثير مما لم يقله بعد. والكتاب فى مجمله يؤكد ما أشار إليه المؤلف فى المقدمة من أن مصر منذ خمسين عاماً «كانت أكثر تحرراً فكرياً ونشاطاً ثقافياً مما هى عليه الآن». وأن السيربالية ثورة ثقافية وليست مجرد مدرسة فنية.

١٢ فصلاً و ٦ مقالات لكامل التلمسانى و ٤ لجورج حنين وثبت الوثائق والمراجع. هذا الكتاب وحده سلسلة متكاملة لا يمكن اختصارها وإن أمكن زيادتها. لم يتبع فى وضعه ترتيباً زمنياً تقليدياً. بل غمرنا بالأحداث والحقائق موزعة هنا وهناك، حتى نشعر أننا نجلس معه نحكيه ويحاكيه. واستطاع بصياغته الرشيدة أن يحول العمل الخطير إلى شيء لطيف ومحبيب، يمزج بين الفائدة والمتعة. وإن كنا لا نرى ضرورة للتنويه إلى الهذات التى قد تشوب هذا الجهد الرائع، لكن لا بد من الإشارة إلى الاصطلاح «فنون تشكيلية» الذى استبدل به «الفنون الجميلة» وهو خطأ سقط فيه المسؤولون من قبل. وتقع مقبته على كاهل جريدة المساء وصفحتها الفنية التى صدرت سنة ١٩٥٦ وهو اسم لا وجود له إلا فى مصر ومن خلفها العالم العربى ولم يكن متداولاً قبل هذا التاريخ، وخاصة فى المرحلة التى يتناولها الكتاب.

والمؤلف بهوى الفنون الجميلة لكنه تخرج فى قسم الصحافة سنة ١٩٧٥. وربما ساعده عدم التخصص الفنى فى إظهار الوجه الآخر للسيربالية، التى لا يرى فيها الفنان، وبعض النقاد العرب، سوى سمات شكلية ورمزية ونفسية، كما يرد فى قواميس الفن عادة وكما ذكرنا فى مطلع حديثنا. عرض علينا الوجه الاجتماعى للسيربالية المصرية بكل زواياه، متعمقاً فى جذورها المحلية والعالمية، من حيث هى ثورة على التقاليد ودعوة للحرية. يقودها روادها فى وجه السلطة والمفكرين الكلاسيكيين أمثال عباس محمود العقاد الذى وصفها بإفساد الذوق.

لأول مرة يتحدث كاتب مصرى على هذا النطاق الواسع، عن رائد السيربالية فى مصر جورج حنين كنموذج للريادة والقوة الروحية، والقناعة النفسية التى تحولت عنده إلى سلوك يومية ونبض حياة.. يتحدث من خلالها ويقترض للشعر ويضع المقالات ويدبج الرسائل

ويرسم أحيانا. نجح «سمير غريب» في تصويره كأسطورة مصرية نادرة، أهمها الرواة والمؤرخون حتى جاء هو ليُزيح عنها الستار. وإن كان ثلاثون من أصدقائه بينهم الدكتور بطرس غالى والدكتور مجدى وهبه وضعوا عنه كتيبا مدحشا فى ذكرى وافته الأولى، يضم كلمات باللغتين الفرنسية والعربية، طبعت منه قرابة المائتى نسخة قلم ينشر ولم يتخذ المفكر الكبير مكانته التى وضعه فيها «سمير غريب» بحرارة أسلوبه وحقائقه الموثوقة. ومن غير المناسب أن نقديس شيئا من أشعار «جورج» التى ترجمها المؤلف عن الفرنسية، لأننا نفقد المعانى ونبتثر الصور والرموز والكنايات والاستعارات.

أدرك المؤلف ما لميرة الرواد من أثر فى توضيح مواقفهم.. أفكارهم، فألحج إلى تفاصيل ذات دلالة متتقاة من حياة رواد الليبرالية المصرية. ذكر أن «جورج» هو ابن الدبلوماسى الثرى «صادق حنين باشا» الذى كان سفيرنا فى مدريد، حيث تعلم ولده اللغة العربية وحاول أن يترجم بها كتاب «رأس المال» لكارل ماركس.. وكيف تخرج فى «السوريون» حاملا شهادات فى الحقوق والآداب والتاريخ. وكيف تطورت العلاقة بينه وبين «أندريه بريتون» مؤسس السريالية الفرنسية. وكيف أن «جماعة الفن والحرية» التى أسسها سنة ١٩٣٧، كانت الشرارة التى فجرت مظاهرة الفكر الحر فى مصر، وذكر أن الرسامين «كامل التلمسانى» و«رمسيس يونان» (١٩١٣/ ١٩٦٦) لم يكتفيا بالرسم واللطين، بل وضعوا البحوث والمقالات والكتب حول «الفكر السريالى»، وأن الهدف الأعلى للحركة كان «تغيير المجتمع». من هنا كان «الهامش» العريض الذى خلط بينها وبين الحركات الثورية التى واكبتها، خاصة الاتجاه التروتسكى، وهو ضرب من الشيوعية يخالف الشكل الستالينى الذى كان قائما آنذاك فى الاتحاد السوفيتى. فكتاب «السريالية فى مصر» من المؤلفات العربية النادرة التى تعالج الفنون الجميلة بمنهج جدلى، يوضح الأواصر التى تربطها بالسياسة والفلسفة والمجتمع كما ينقل إلى شباب فنانيها المحرومين من القراءة بغير العربية، أخبار الساحة الفنية فى بلادنا خلال الثلاثينيات والأربعينيات، وكيف كانت حافلة برسامين ومثاليين على هذه الدرجة الرفيعة من الثقافة والمعرفة والحمية والصلابة، التى كان عليها «جماعة الفن والحرية». وهى الشكل الذى اتخذه السرياليون المصريون، وانبثقت عنه معارضهم الخمسة الشهيرة باسم «الفن المستقل»، المعارض التى كانت تثير الحوارات فى الأوساط الثقافية، وتستقطب رهوس الفنانين مثل «محمود سعيد» و«راغب عياد» وتحتضن الكوادر الذين أصبحوا قادة الفن الحديث فيما بعد مثل فؤاد كامل وسعد الخادم وإنجى أفلاطون وراتب صديق وفتحى البكرى.. وغيرهم.

تابع المؤلف بالعرض والتحليل والتفسير مسيرة هذه الجماعة منذ أول معارضتها سنة ١٩٤٠، إلى آخر تطوراتها فى معرض باسم «نحن المجهول» سنة ١٩٥٩، لم يضم من العصابة

القديمة سوى «فؤاد كامل»، أما «جورج» فمضى إلى منفاه الاختياري في باريس، يؤلف الكتب والمقالات ويقترض الأشعار، بعد أن عاش في عزلة داخلية في مصر بعد ثورة ١٩٥٢، وبعد تنحيته عن عمله كمدير شركة. لاقى في باريس ترحيبا واسعا في الأوساط الثقافية حتى وإفاه الأجل سنة ١٩٧٣ ويغن في القاهرة تنفيذًا لوحيته. أما زوجته «إقبال العلالي» - حفيدة أمير الشعراء «أحمد شوقي»، فنشرت تباعا مؤلفاته التي لم تكن قد رأت النور.

صور «سمير غريب» رواد السيرالية المصرية في إطار مثير يرشحه لأعمال درامية خالصة، فبحته الجاد لا يفتقر إلى الحرارة والحماس والعاطفة التي وصلت إلى حد انتحال الأسلوب السيريالي في الكتابة في بعض الأحيان، فقد أهدى الكتاب بخط يده اليبادي السرعة، إلى «طرقات منطلوط للسكونة بالأوهام» واقتبس مقلوعات من كلمات السيراليين يتوج بها رهوس معظم فصول الكتاب، تحت عناوين لا تقل عنها سريالية، الأمر الذي أكسب العمل أصالة ونضارة وحدانية، وحقق الوحدة بين الشكل والمحتوى. وإذا كان الدكتور «لويس عوض» قد رأى في نهاية الندوة التي استعرضت الكتاب، أنه جدير بدرجة الماجستير، فنحن ندعوه لإلقاء نظرة على رسائل الدكتوراه التي أجازتها كليات الفنون والتربية الفنية، ليلمس أن «السيرالية في مصر» من المؤلفات التي تضح لنفسها مكانا مميزا في المكتبة العربية عن البحوث الهزلية التي تنجز لأهداف وظيفية. فهو مرجع تاريخي موثق، يضع الأمور في نصابها في مواجهة ما يردده بعض أساتذة الفنون الحاليين، من أن تاريخ الفن الحديث في مصر يبدأ منهم! فالكتاب يذكر المحاضرة الأولى بعنوان: «حصول الفكر السيريالي، التي ألقاها جورج حنين، في مقر «جماعة المحاولين»، التي سبقت الفن والحرية وبثتها الإذاعة المصرية في ٤ فبراير سنة ١٩٣٧، ولم يكن صاحبها قد بلغ الثالثة والعشرين، ولم تكن هناك قوائم تحدد أسماء المتحدثين كما هي الحال الآن في التلفزيون.

وأوضح المؤلف أن الشباب الذي نادى بالسيرالية في مصر في الثلاثينيات والأربعينيات، هو الذي نثر بذور الحدائث التي تعيشها الفنون الجميلة اليوم.. والنقد الفني أيضا، عارفين أن «لا حركة فنية بلا حركة نقدية». فلم يكف الرواد بالإبداع، بل عملوا على تدبيح المقالات وتأليف الكتب، حتى أن رمسيس يونان - الرائد الثاني بعد جورج حنين - نشر أول كتاب نقد فني في مصر باللغة العربية سنة ١٩٣٨ بعنوان «غاية الرسم العصري»، كتب مقدمته المفكر «حبيب جورجى» - رئيس جماعة «الدعاية الفنية»، التي أصدرت الكتاب. ومن الجدير بالذكر أن مؤسسة الأهرام أعادت طبع الكتاب أخيرا بعنوان «دراسات في الفن» بعد إضافة مزيد من مقالات «رمسيس يونان» وتصدره بمقدمة للدكتور «لويس عوض»، وإعادة الطبع والتوزيع دليل على أن الأفكار التي قيلت منذ نصف قرن مازالت تجيب عن تساؤلات مطروحة اليوم! وأن تاريخ الفن وتاريخ النقد في مصر متلازمان.

ولا يكفى «سمير غريب» بتأسيس حركة النقد الفنى المصرية.. والرجوع بتاريخها إلى حركة السرياليين، بل يدلى برأيه ويكشف عن منهجية المعارض للأسلوب الشكلى الوصفى، معلقا على آرائهم فى أعمال بعضهم البعض، وأعمال آخرين مثل «محمود سعيد» و«محمود مختار» والرسامين العالميين والسرياليين: «ماجريت» و«دلفو» وكيف مضوا فى تحليلاتهم النقدية إلى المقابلة بين النظام الاجتماعى والنفسى. والتفريق بين «الثقافية» و«السريالية» بمعنى «تجاوز الواقع».

بهذه الإيضاحات والتحليلات الموثقة بالشواهد، يضع «الكتاب» مؤلفه فى صفوف النقاد والمؤرخين، ويخفف من غلظة الكثيرين من الشخصيات البارزة التى توجه الحركة الفنية المعاصرة فى مصر. فالحقائق التى ذكرها «سمير غريب» تنشر لأول مرة، وتضمن «طريق البحث» أمام أساتذة كلياتنا الفنية ليدرسوا تاريخنا وماضينا القريب، بدلا من إهدار الجهد فى شرح أعمال «بيكاسو» و«كارفاجيو» وأمثالهما، ممن توجد عنهم تلال من المؤلفات والبحوث، ولا تنقصها دراسة طلاب ماجستير أو دكتوراه لا يعرف لغة أجنبية! تاركين عظماء منسيين مثل «فؤاد كامل» و«رمسيس يونان».

لم يكن السرياليون المصريون بعيدين عن الحياة الاجتماعية ومنعزلين فى صوامع الفن للفن - كما هى الحال عندنا الآن. أوضح المؤلف أنهم انغمسوا فى المجتمع المصرى حتى الأعماق، إلى حد مساندة «فتحى الرملى» المرشح الاشتراكى الوحيد للبرلمان، بالرغم من أنهم كانوا أصحاب فن وفكر أكثر مما هم أصحاب سياسة - كما يعلق على نشاطهم «لويس عوض» - بذلك يقدونا كتاب «السريالية فى مصر» إلى فهم أعمق للإبداع الفنى.. ليس فقط عند السرياليين، بل عند أى فنان آخر. ولإدراك القيم الوطنية للفنانين الصادقين روى المؤلف حادثتين مهمتين:

الأولى: حين خاسم السرياليون المصريون بقيادة «جورج حنين» السريالية العالمية بقيادة «أندريه بريتون» سنة ١٩٤٨، حين أراد هؤلاء جمع التبرعات لدولة إسرائيل الجديدة.

والثانية: حين رفض «رمسيس يونان» سنة ١٩٥٦ إلقاء بيانات ضد مصر من إذاعة باريس أثناء العدوان الثلاثى، وكان موظفا هناك منذ عام ١٩٤٧ بعد خروجه من المعتقل الذى دخله لسوء فهم السلطات حينذاك لطبيعة نشاط السريالية ومواقف وطنية أخرى وإنسانية تلقى أضواء على لوحات «كامل التلمسانى» و«رمسيس يونان» و«فؤاد كامل» و«إنجي أفلاطون» و«رأب صديق» وغيرهم من سرياليى تلك المرحلة. فبالرغم من أن كتاب «السريالية فى مصر» لا يعالج الفن السريالى المصرى معالجة نقدية صرفة، وقاصرة على التقويم الجمالى والملاحظة الشكلية السطحية كالتى يكتبها أساتذة الكليات الفنية فى كتالوجات

شباب الفنانين - فإننا نعتبره كتابا «نقديا» من الدرجة الأولى تطبيقا للمقولة المعروفة: «هل أنت ناقذ؟ إذن فأنت مؤرخ». ومن الشواهد على صحة هذه المقولة، أننا لا نستطيع أن نتذوق جماليات قناع بدائى، دون أن نلم بتاريخ حياة القبيلة التى أبدعته، والأساطير والدوافع التى أدت إلى إبداعه!

لكن المسألة ليست بهذه البساطة، فالمؤلف له موقف نقدى واضح ورأى وفلسفة، يكتبه صراحة أو يؤكد فى قول الآخرين، فيلاحظ أن «جماعة الفن والحرية» كانت فى الثلاثينيات تتناقص على صفحات «مجلة التطور» قضايا حياة مازالت مطروحة حتى اليوم. منها أن الإنتاج الفكرى عندنا أبعد ما يكون عن المجتمع، وأن دعوة الفن للفن «تخفى غرضنا خبيثا، هو إبعاد رجال الفن والأدب عن مشاكل المجتمع وفواجهه! وأن الإرهاب الفكرى باسم الدين مرفوض».

زود «سمير غريب» كتابه الشيق بمجموعة من الوثائق المطبوعة النادرة مثل كتاب «المعارض وبطاقات الدعوة» - أطلعا بها على تصميمات تتم عن السلوك السريالى الذى أنتجته «جماعة الفن والحرية» فلم يكونوا جماعة تجريدية عبثية تنتحل موضحة فنية متخلفة. بل كانوا صفوة من المثقفين أصحاب الرسائل. وحين تحولوا إلى التجريد فى نهاية حياتهم. تحولوا فرادى عن افتتاع وتطور فكرى لم يفقد صلاته بالمراحل الأولى.

ولكى يزيد المؤلف من إحساسنا بالفكر السريالى، نقل إلينا وصف قاعات العرض السريالية، لبيّن كيف كانوا روادا يعيشون أفكارهم الحقيقية على مسرح الواقع، فحين أطلقوا على معرضهم الأول اسم «الفن المستقل» فى فبراير ١٩٤٠، كان ذلك التزاما ببيان «أندريه بريتون، مؤسس السريالية الفرنسية، وفى المعرض الثانى فى العام التالى تحولت القاعة إلى عمل سريالى، وكانت اللوحات معلقة على حوائط منتصبة بطريقة مريكة. وهنا وهناك تتدلى زينات من شرائط لصق سوداء. وبعض اللوحات معلقة بمشابك غمسيل على حبل مشنقة.. الخ».

بمثل هذه التفاصيل ذات الدلالة، صور لنا المؤلف كيف تعمقت الفلسفة السريالية فى نفوس روادها، حتى استقطبت فنانين جددا فى كل عام. وفى المعرض الثالث اتخذت طابعا عربيا بإسهام فنانين من سوريا ولبنان.

وفى الرابع دخل التصوير الفوتوغرافى وفن التمثال. ثم انتهى العصر الذهبى للسريالية بالمعرض الخامس والأخير فى يوم الأربعاء ٣٠ مايو ١٩٤٥. خمسة معارض فى خمسة أعوام أقامت الوسط الثقافى المصرى ولم تقعه حتى الآن. مازال بين فنانينا المخضرمين

من يحملون قبما من الشعلة التي أضمرها الرواد الثلاثة الكبار: جورج حنين، رمسيس يونان، كامل التلمساني، مازال بيننا: راتب صديق، أبو خليل لطفي، إنجي أفلاطون، سعد الخادم.

صور «سمير غريب» السريالية المصرية كما لو كانت شهابا عبر سماء الثقافة المصرية أثناء سنوات الحرب العالمية الثانية (١٩٤٠/١٩٤٥) .. ثم مضى تاركا بصماته على الفنون والآداب. وإن ما نعاصره من خلط بين أنواع الفنون الجميلة يحولها إلى ما يسمى فنون تشكيلية، إنما يضرب بجذوره إلى الحركة السريالية التي تضرب جذورها بدورها إلى حركة «الداداء» التي ألمحنا إليها سابقا. بل إن التمساي «ماكس إرنست» - وهو من أقطاب السريالية الأوروبية - كان من مؤسسي «الداداء» سنة ١٩١٦ في «كباريه فولتير» في مدينة «زيورخ».

تخلى رواد السريالية المصرية عن رسالتهم سريعا ولم يصعدوا إلى النهاية فقد ترك «رمسيس يونان» الرسم أثناء إقامته في باريس، وتحول إلى «التجريد التعبيري الرمزي» في أول معرض جماعي أسهم فيه سنة ١٩٥٨، بعد عودته للقاهرة، أما «كامل التلمساني» فقد ترك الرسم نهائيا مبكرا واتجه للسينما. وأما «جورج حنين» فكان الشاعر والفيلسوف، بالرغم من اشتراكه في المعرضين الأول والثاني للفن المستقل، ويبقى «فؤاد كامل» الذي لم يرد ذكره كثيرا في الكتاب، نظرا لحدائه منه بالنسبة للرواد، لم يتخذ مكانته الفنية الريادية إلا بعد نضجه وتحوله إلى «التجريد التعبيري» بعد عامين من تحول «رمسيس يونان» استطاع «سمير غريب» بالتاريخ الموثق بالشواهد والأحداث، أن يضع النقاط على الحروف ويخبر شباب فنانينا ومن لا يدري من الرسامين والمثاليين، أن السرياليين المصريين هم أيضا رواد التجريدية المصرية، ورواد جميع مظاهر الحرية التي تفرع معارضنا، وأنهم الجذور العميقة التي تفرعت عنها الجماعات الفنية التي تتابعت بعدهم. كما وزع الكاتب تحليلاته وتعليقاته النقدية على صفحات كتابه، موضحا أن لوحات هؤلاء الفنانين وتمثيلهم لم تقتصر على المضمون الاجتماعي الثوري، بل كانت أيضا على قدر رفيع من القيمة الفنية...

الهوامش

- (١) حديث شخصي مع حسن التلمساني، في منزله، يوم الثلاثاء ٨ فبراير ١٩٨٣.
- (٢) أندريه بريتون، بيانات السريالية. ترجمة صلاح برمدا. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي السورية ١٩٧٨.
- (٣) كميل قيصر داغر. أندريه بريتون. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت ١٩٧٩.
- (٤) حامد سعيد. محاضرة ألقاها في الجمعية الجغرافية المصرية. نوفمبر ١٩٦٩.
- (٥) أنيس منصور. في صالون العقاد كانت لنا أيام. مجلة أكتوبر المصرية. عدد ٢٣٦، ٣٠ مايو ١٩٨١.
- (٦) أنور كامل. نحن ودعاة الرجعية. التطور. العدد الخامس. مايو ١٩٤٠.
- (٧) أندريه بريتون مؤسس الحركة السريالية: عاش بين ١٨٩٦ و ١٩٦٦، درس الطب أولاً، لكنه أخلص للأدب ولفن لإدعاه ونقدا. استفاد من دراسته الطبية في أفكاره السريالية. شارك مع أراجون وفيليب سويول في مجلة «شمال - جنوب». ثم أسسوا مجلة «أدب». كتب مع سويول أول نص سريالي «الحقول المغناطيسية». نشر أول دواوينه «جبل للقرى» (١٩١٩). شاركوا أولاً في جماعة «لداء وانفصلوا عنها» (١٩٢٢). أجروا تجاربهم في للتدويم للمغناطيسى للاستفادة منها في الكتابة للثقافية. قادوا ثورة أدبية بتفجيرهم اللاوعى وفتحهم لغة جديدة. عرفوا في الحلم والكتابة للثقافية وصلات مؤكدة لتجاوز الواقع وكل منطق سببي، وفي نص الوقت إبداع شعر خالص وبعبارة غير عادية. أكد بريتون هذه الاتجاهات في «البيان الأول للسريالية» (١٩٢٤). طبقاً له: يجب أن يكون الشعر الشكل الوحيد لانعتاق الإنسان في معركته ضد كل القوى التي تضطهده سواء كانت اجتماعية، اقتصادية، فلسفية، أو دينية. في «البيان الثاني للسريالية» (١٩٣٠). حدد بريتون موقفه ونسب الشعر وظيفة نارية. انضم إلى الحزب الشيوعي للفرنسي (١٩٢٧). لكنه خرج عنه موضحاً الأساليب في كتابه: «الموقف السياسي للسريالية» (١٩٣٥). أكد لقاءه مع ترونسكى في المكسيك (١٩٣٨) موقفه ضد الستالينية، وقاد بعد ذلك حملة ضد الواقعية الاشتراكية.
- (٨) أنكر على سبيل المثال مجلتى:

-Méhusin. Edition l'age d'homme, lausanne.

-Arsenal. Franklin Rosemont, Chicago, U. S. A.

- (٩) بلوز: موسيقى بطيئة الجاز ألغها زواج الولايات المتحدة الأمريكية.

- (١٠، ١١، ١٢) من حديث جورج حنين إلى مجلة Savoir vivre اللبديكية ١٩٤٦.
- Hommage à George Heneine, Dernier Cahier de Litterature Appliquée, La par du sable, (١٣) Le Caire, Julliet 1944.
- طبعت منه ٢٩٨ نسخة. قدم له مجدى وهبة. تضمن مقالات بالفرنسية والعربية للثلاثين من أسدقاء جورج حنين من جلسات مختلفة.
- (١٤) Saynète كوميديا أسبانية: تمثيلية هزلية صغيرة اعتاد المسرح الأسباني تقديمها في الاستراحة. انظر: Petit Robert, p. 1773 éd.: 1982.
- (١٥، ١٦) صبحي للشاروني. «الثقافة والتمرد ورمسيس يونان». مجلة للمجلة، فبراير ١٩٦٧.
- Un effort. Juin 1934, No. 44. p. 16. (١٧)
- Le Nouméne évadé et ressuaité. Un Effort. No. 52. Mars 1935. (١٨)
- Alexandrian. Georges Henien. Edditions seghers Paris. 1981. p. 14. (١٩)
- (٢٠) لوتريامون: كاتب فرنسي عاش بين ١٨٤٦ و ١٨٧٠. اشتهر باسم الكونت دي لوتريامون، واسمه الأصلي ايزنور ديكلس. ظهر ديوانه للشهيد أغنيات مالدورو، لأول مرة (١٨٦٩) بدون توقيع، لكنه وقعه باسم الشهرة بعد ذلك. مات بشكل مازال غامضاً في عمر الرابعة والعشرين. تحمس له السرياليون ولغته الشعرية القوية واستخدمه استدياهات اللاوعي، ويعتبر لنفس السبب رائداً للثورة الأدبية في فرنسا في القرن العشرين.
- (٢١) رينيه كروفل: كاتب فرنسي عاش بين ١٩٠٠ و ١٩٣٥. كان عضواً نشطاً في الجماعة السريالية. أعماله التي نشرها انتمت لروح مسكونة بتمرد لا يجد للسكونة إلا في السادية والعنف. لهذا فالجلون الحقيقي أو المصطنع بالنسبة له هو الشكل الأعلى للاحتجاج. انتحز منها وجوده الدراسي المحاصر بطعم الصوت والوحدة واليأس بعد القطعة بين السريالية والحزب الشيوعي الفرنسي كتبه: «دورات» (١٩٢٤)، «مجدى وأنا» (١٩٢٥)، «الصوت الصعب» (١٩٢٧)، «هل أقيم مجانيين» (١٩٢٩)، «الأقدام في المطبق» (١٩٣٣).
- Alexandrian. Op. cit., pp. 17, 18. (٢٢)
- Georges Henien. Propos sur l'esthétique. Un Effort No. 59. Janvier 1936. (٢٣)
- (٢٤) رومان رولان: كاتب فرنسي عاش بين ١٨٦٦ و ١٩٤٤. درس للتاريخ والثقافة الألمانية. درس تاريخ الفن. نشر كتاباً عن بيدهوفن (١٩٠٣) ظهر فيه مفهومه عن البطولة الإنسانية. كان يحلم ببطل غير عديم يبحث عن الفهم من أجل الحب، وكان في ذلك موزعاً بين نيضة وتوسلوى. ظهر نقاشه الداخلي حول عالميته وقوميته في كتابه فوق المراكب (١٩١٥) وحصل به على جائزة نوبل (١٩١٦). كتب عن المسرح ومسرح الثورة، ومآسى الإيمان. له عدد من كتب التذكيرات والمذكرات. انضم إلى الحزب الشيوعي للفرنسي عام ١٩٢٧.
- (٢٥) أندريه مالرو: كاتب فرنسي عاش بين ١٩٠١ و ١٩٧٦. نشر نصوصاً متأثرة بالسريالية منها أقمار من ورق (١٩٢١) ومملكة غريبة (١٩٢٨). قام برحلاته الشهيرة إلى الصين (١٩٢٥) واتصل بالثورة الشيوعية هناك. شكلت خبرته تلك عمق روياته الأولى ومنها الطريق الملكي (١٩٣٠). نشر كتابه الشرط الإنساني (١٩٣٣) وحصل به على جائزة جوتكور الأدبية الفرنسية. هاجم للقائشة الأسبانية في كتابه «الأمل» (١٩٣٧) لعدم بعد ذلك بكتبه لمتعمقة في الفن وتاريخه ومنها «الإبداع للفن» (١٩٤٨)،

وفى للثقافة العالمية ومنها «أصول الصمت» (١٩٥١). كان مقاتلاً فى المقاومة الفرنسية للاحتلال النازى وشارك فى حكومة الجنرال ديغول حيث شغل منصب وزير الثقافة من ١٩٥٨ حتى ١٩٦٩ .

Alexandrian, op. cit., p. 20, 21.

(٢٦، ٢٧، ٢٨)

(٢٩) تروتسكى: ليف دلفيدوفيتش بروتشكين، مشهور باسم ليون تروتسكى. عاش بين ١٨٧٩ و ١٩٤٠. بدأ نضاله منذ كان طالباً فى الحركة الثورية فى الاتحاد السوفيتى. اعتقل عام ١٨٩٨ ونفى إلى سيبيريا لكنه هرب إلى إنجلترا عام ١٩٠٢ تحت اسم تروتسكى. شارك عام ١٩٠٥ فى ثورة سان بطرسبرج ومن وقتها كون نظريته فى الثورة المستمرة. طبقاً له: فإن الثورة الروسية لن تنجح إلا عندما تنتقل السلطة إلى البروليتاريا وهى الطبقة للرجيدة القادرة على قيادة الجماهير للمستقلة، وانتقال ثورة البروليتاريا إلى أوروبا. نفى مرة أخرى ولكن إلى النمسا حيث أسس جريدة «برافدا» - وتسمى: الحقيقة - عام ١٩٠٨ .

فى ١٩١٤ أكد معارضته للحرب العالمية. عاد إلى روسيا عام ١٩١٧، وبعد ثورة أكتوبر من نفس العام أصبح مسئولاً عن العلاقات الخارجية، وتركها فى العام التالى. خلال ١٩١٨ - ١٩٢٠ نظم الجيش الأحمر ثم القوات العمالية. بعد موت لينين بدأت معارضته تزداد استالين فطرد من الحزب عام ١٩٢٧ ومن الاتحاد السوفيتى كله عام ١٩٢٩، بعد عدة دول أقام نهائياً فى المكسيك وأسس للدولية للرابعة، اغتاله أحد عملاء ستالين. له عدة مؤلفات منها: «دفاع عن الإرهاب» (١٩٢٠)، «الموضوعات الأساسية للثورة» (١٩٢٢) (حياتى، ١٩٢٩)، «تاريخ الثورة الروسية» (٣١ - ١٩٣٣)، «الثورة المخدرة» (١٩٣٧).

Alexandrian, op. cit., p. 22.

(٣٠)

(٣١) أعيد طبع «غاية الرسم العصري» فى كتاب «دراسات فى الفن» الذى يضم عدداً من مقالات رسميين يونان.

(٣٢) د. رفعت السعيد. تاريخ المنظمات اليسارية فى مصر ١٩٤٠ - ١٩٥٠. ص ١٥٤. دار الثقافة الجديدة. القاهرة ١٩٧٦.

(٣٣) لأدريه جيد: كاتب فرنسى عاش بين ١٨٦٩ و ١٩٥١. وُلِدَ من أسرة بروتستانتية وأمه من أسرة برجوازية كاثوليكية. يرضع فى أعماله تأثير هذه القرابة المزدوجة. خلال رحلته إلى الجزائر من رابضة نضالية انتهت برفضه للتعالم والأوامر الأخلاقية. أسس عام ١٩٠٩ «الجملة للفرنسية الجديدة» مع كويو، وج. شليمبرجر. بعد رحلته إلى الكونغو ونشاد (٢٧ - ١٩٢٨) هاجم الاستعمار، وانضم إلى الحزب الشيوعى الفرنسى، وخرج منه بعد رحلته إلى الاتحاد السوفيتى (١٩٣٦). له عديد من كتب الروايات والرحلات والمذكرات والرسائل. حصل على جائزة نوبل فى الأدب عام ١٩٤٧. لفكرة للبارزة فى كتاباته أن المهم للكان البشرى أن ينتمى إلى نفسه أولاً ويحترم تماماً غموضه.

Alexandrian op. cit., p. 24.

(٣٤)، (٣٥)

(٣٦) من حديث شخصى مع السيدة بولا حنين بمنزلها فى باريس فى ١ يونيو ١٩٨١.

Alexandrian, op. cit., p. 25.

(٣٧)

(٣٨) بجامان بيوريه: كاتب فرنسى عاش بين ١٨٦٩ و ١٩٥٩. شارك مع ريتيه كريف فى التجارب السريالية الأولى لتسجيل الأحلام تحت تأثير للتويم المغناطيسى عام ١٩٢٢. يعبر عدله المستمر لكل جوانب الأخلاقيات وكل للتلزام شعرى عن إخلاصه للسريالية. من كتيبه: «عابر الأطلس» (١٩٢١)، «نوم. نوم فى الأحجار» (١٩٢٧)، «اللجة الكبرى» (١٩٢٨)، «فقا أنسامى» (١٩٣٦).

- Alexandrian op. cit., p. 26. (٣٩)
- Don Quichotte 15-3-1940. (٤٠)
- Ibid., 11-1-1940. (٤١)
- Lettres Georges Henein-Henri Calet, Grandes Largeurs No. 2-3 Paris, Automne- (٤٢)، (٤٣)
- Hiver 1981.
- Don Quichott 29-3-1940. (٤٤)
- Lettres Henein-Calet op. cit. (٤٥)
- (٤٦) د. رفعت السيد. م. س. - م. س. ٢٠٤.
- (٤٧) التطور. للحدان الثاني والثالث، فبراير، مارس ١٩٤٠.
- (٤٨) للتطور. العدد الأول. يناير ١٩٤٠.
- (٤٩) للتطور. للعدد الثاني. فبراير ١٩٤٠.
- Lettres Henein _ Calet op. cit. (٥٠)
- (٥١) ككالوج معرض كامل التمساني. القاهرة ١٩٤١.
- (٥٢) لماريшал الفرنسي فيليب بيتان: عاش بين ١٨٥٦ و ١٩٥١. شارك في معارك الحرب العالمية الأولى. قائدًا عاما للجيش الفرنسي (مايو ١٩١٧). وزيراً للحربية (فبراير ١٩٣٤) ثم سفيرا في أسبانيا. رئيسا لفرنسا خلال الحرب العالمية الثانية (يوليو ١٩٤٠) كان يبدو ملتذبا بين موقف فرنسي مستقل وموقف متعاون مع هتلر. بعد احتلال ألمانيا لفرنسا خطفه الألمان، لكنه نجح في الهرب إلى سويسرا، وعاد إلى فرنسا ليحاكم. حكمت عليه المحكمة العليا بالإعدام في أغسطس ١٩٤٥، لكن للحكم خفف إلى السجن المؤبد.
- Alexandrian, op. cit., p. 33. (٥٣)
- (٥٤) عثرت في دار الكتب والوثائق القومية على إقرار مكتوب يخط يد وتوقيع لطف الله سليمان، ملصقا بالعدد الأخير من «المجلة الجديدة»، هذا نصه: «أقر أنا الموقع أدناه، المدير السابق لإدارة المجلة الجديدة أن المجلة المذكورة عطلت بموجب أمر عسكري ابتداء من العدد ٤٤٠ لأن. وهذا إقرار مني بذلك. لطف الله سليمان، ١١/٧/١٩٤٥.
- صدر العدد الأخير في أبريل ١٩٤٤، على خلافه صورة لينين بمناسبة عيد أول مايو. تضمن العدد مقالا عن المثالية الديالكتيكية للدكتور أوبس عرض في سلسلة مقالاته عن الفلسفة الحديثة. ومقالة عن ماكس لورنتس بقلم يوسف الصفي. وكلمة من ٦ أسطر بالإنجليزية لأندرية بريتون. ومقال بطون والفن السلايين، بقلم فؤاد كامل.
- الجنود بالنكر أن عدد ٤٣٣ من المجلة الجديدة في منتصف يوليو ١٩٤٣ صدر في ٤ صفحات فقط. نشرت على غلافها كلمة عن مجلة كتاليزر الإنجليزية. اختيار هذه الكلمة وإعادة نشرها ذو مغزى. فهي تهاجم «آلة الحكم، في انجلترا من تكبر رجالها إلى جنود الليوليس بالفساد، وانها في خدمة جماعة من القلي نسل من رواء مثار.
- La séance Continú. Editions Masses. Le Caire 1945. (٥٥)
- (٥٦) طبقا لمصر ج. ج. ليلى، الذي نسب فيه «المعرض مستمر» إلى ن. راضي بمشاركة اللغائين والكتاب في جماعة للفن والحرية. كما نسب كتاب «من أنت يا سيد أراجون» إلى ج. دلميان ولم يذكر أنه اسم مستعار.

J. J. Luthi. le mouvement surrealiste En Egypte, Mélusine No. 111. p. 21. ED. L'age d'homme, Lausanne 1982.

(٥٧) سونيا أراكمتين: لينة سفير سابق لأسبانيا في فرنسا. كانت ترسم وتحب ضابطاً كندياً طاب الزواج منها. صباح ٣ سبتمبر ١٩٤٥ دخلت (وعمرها ٢٣ عاماً) كابينة التليفون أمام منزلها في لندن وخرجت منها عارية تماماً. صنعت سلم العارية ودخلت شقتها وألقت بنفسها من الشرفة فسقطت ميتة عارية.

Troisième Convoi, No. 2, Paris Janvier 1 946. (٥٨)

(٥٩) الليبر كامى. كاليجولا. ترجمة رمسيس يونان. مراجعة توفيق حنا. الهيئة المصرية للكتاب. ١٩٨٢. يقول توفيق حنا على هامش مراجعته لهذه الطبعة: إن رمسيس يونان عاد قبل وفاته بشهر قليلة إلى ترجمته الأولى لإعداد طبعة جديدة تتفق مع الطبعة النهائية للمصرية، ولتى نشرت ضمن الأعمال الكاملة لأليبير كامى والمصادرة في مجموعة «بلياد» ١٩٦٣.

(٦٠) إيف بونفوا: شاعر فرنسى ولد عام ١٩٢٣. ناقد تشكلى ومترجم لشكسبير. طور في عمله الشعرى الصعب للتأمل الفلسفى الميتافيزقى. وبخاصة حول موضوعات جمود المادة وسلطات اللغة. كان متأثراً بفلسفة هيغل وهيدجر. عبّر تفكيره عن قلق مأساوى فى لغة غنية، من دولوبه: «من الحركة ومن سكن الخلق» (١٩٥٣)، «فى فخ العتبة» (١٩٥٧)، «حجر مكتوب» (١٩٥٩)، وكذلك مقالات عن الشعر.

Alexandrian, op. cit., p. 40. (٦١)

(٦٢) رينيه ماجريت: رسام ومصور بلجيكى عاش بين ١٨٩٨ و ١٩٦٧. جذبته حركة الداء، ثم انضم إلى السريالية. اعتمد على تكرار موضوعات من الواقع اليومى، لكنه ابتكر صورا متصلة باستخدام عناصر وأشياء غريبة. كان فى الغالب يبدل مقاييس الموضوعات المختلفة ومضامينها مكونا علاقات جديدة مجازية وحلمية، وعلاقات ضمنية جنسية محجوبة أو عنيفة.

La Part du Sable, Le Caire, 1947. (٦٣)

يذكر الدكتور لويس عوض أنه سأل «جورج حنين عن سر اختياره لهذا الاسم الغريب، أجابنى: هذا هو التطبيق المصرى على عبارة دنيس دى روجمون La Part du Diable وتطويع حصص الشيطان». انظر: د. لويس عوض. تذكيرات بعيدة فى

Hommage op. cit., p. 123.

Alexandrian, op. cit., p. 144. (٦٤)

(٦٥) من مقدمة الدكتور لويس عوض لكتاب رمسيس يونان «دراسات فى الفن». كان قد نشر نص المقدمة فى مقالة بعنوان «كان رائدا شجاعا، بجريدة الأهرام عدد ١٩٦٦/١٢/٣٠».

Alexandrian, op. cit., p. 45. (٦٦)

Cause كلمة فرنسية تعنى سبب أو قضية.

Alexandrian, op. cit., p. 57. (٦٨)

(٦٩) انظر رسالة ١١ يوليو ١٩٤٨ من جورج حنين إلى نيكولا كلاس فى وثائق هذا الكتاب.

Nicolas Calas. Une voix Qui vient De Loin. Hommage, op. cit., p. 45. (٧٠)

Alexandrian, op. cit., p. 59. (٧١)

(٧٤) د. لويس عوض. كان رائدا شجاعا. م. س.

(٧٥) لوى فيردينان سيلين: كاتب فرنسى عاش بين ١٨٩٤ و ١٩٦١. شارك فى الحرب العالمية الأولى وأصيب فيها. درس الطب ومارسه فى أفريقيا وأمريكا وفرنسا. أثناء ذلك كتب مقالات عتيقة ضد الشيوعية، وأخرى مؤيدة للألمان أثارت عليه الضغائن فاختبأ فى برلين عام ١٩٤٤ ثم فى الدنمارك حيث سجن. عاد إلى فرنسا عام ١٩٥١ ونشر رواياته الختلفة. له «الرحلة فى أقصى الليل» (١٩٣٧). «موت بالأجل» (١٩٣٦)، «جسر لندن» (١٩٦٤). يتميز أسلوبه بالسخرية.

(٧٧) كتالوج «نحو المجهول»: غلافه الأول لوحة لفؤاد كامل والأخير لوحة لرمسيس يونان. تتضمن رسوما لخدبة رياض ورولان فوجيل وحمدي خميس وعبد الهادى الجزار وميشيل كتمان واسكندر مينش واسكندر هورنشتين وسامى على يظب عليها كلها الطابع للتجريدى.. تتضمن كلمات بالفرنسية لجورج حنين ومير حافظ وايف برنفا ورولان فوجيل وانطونين لوترو، وبالعربية لفؤاد كامل وحمدي خميس ورمسيس يونان. كتالوج «المجهول لايزال»: من ٣٠ صفحة، غلافه تصوير فوتوغرافى لشقيق شملى وتتضمن رسوما لسميلى وسونيا يونان - وكاتنا طفتين - وحامد ندا وعبد الهادى الجزار وفؤاد كامل واسكندر هورنشتين وخدبة رياض ومرج فاندركم واسكندر مينش وميشيل كتمان وسامى على وقاسكو باريتش وحمدي خميس. وكلمات بالعربية لفؤاد كامل ورمسيس يونان وحامد ندا وبالفرنسية قصيدة لجورج حنين وقيليب دارشو ورولان فوجيل واسكندر هورنشتين ويكاسو، وبالانجليزية لجورج لندراوس واسكندر مينش.

(٧٩) تروبادور: صفة أطلقت على فئة من الشعراء الغنائيين المتجولين، اشتهروا فى جنوب فرنسا وشمال إيطاليا فى القرون الوسطى.

(٨١) درويد: اسم للتسامرة الغاليين القدماء، من منطقة الغال للفرنسية، كانت لهم وظائف دينية وقضائية وتأثير سياسى.

(٨٣) توفيق حنا. نعم هذا غان قتلاء. مجلة الكواكب المصرية عدد ١٩٦٧/١/١٠.

(٨٤) د. لويس عوض. كان رائدا شجاعا. م. س.

(٨٥) ألفرد جارى: كاتب فرنسى عاش فى ١٨٧٣ و ١٩٠٧. ابتكر من عام ١٨٨٨ شخصية الأب «أبو، يعرايس الماريونيت واشتهر بها. ظهرت هذه الشخصية فى أعماله الأولى مثل ديوانه «دقائق الزلزال للتذكارية» (١٨٩٤)، و«مرحلتها «أوبر ملكة» (١٨٩٦) فى كتاباته تحيل نفسى ذورج سرىالية.

Bilan du Mouvement surréaliste, Conférence de M. Georges Henein, Revue des (٨٦) conférences Française en orient, Le Caire, 1937.

(٨٧) جاك بريفيور: شاعر فرنسى عاش بين ١٩٠٠ و ١٩٧٧. طوق للحدس اللاذع للسرىالية فى عملية تفكك اللغة، والذى فجر الشكل للتقليدى والساذج للحديث الجرجوازى. كان فرضويا مخلصا فى بداية القرن.

أطلقت لا امتثاليتها تهرباً عاطفياً دائماً وجملة غير مهياً للاحتفال بالأمل في الثورة، الذي يمتدحه وهما. يحتفل شعره بالحرية والسعادة. شارك في سيناريو وحوار أكبر أفلام مارسيل كانيه، مثل «مطلع النهار»، ١٩٣٩، و«زولر المساء» (١٩٤٢)، و«أولوب الليل» (١٩٤٦). من كتبه «أحاديث» (١٩٤٦)، و«عرض» (١٩٥١)، «المطر والوقت الجميل» (١٩٥٥)، «أعشاب» (١٩٧٦).

Georges Henein, Le Jour se Lève, Don Quichotte, 14-1-1940. (٨٨)

Georges Henein. Jacques Vaché, Don Quichotte, 8-2-1940. (٨٩)

(٩٠) بول ديقو: مصور ورسام بلجيكي ولد عام ١٨٩٧. بعد دراسته الهندسة والتصوير رسم بأسلوب تأثيري جديد ثم اتجه إلى التعبيرية قبل أن يتأثر بأعمال دي كيريكو وماجريت نحو عام ١٩٣٥ ويصوّر مناظر ذات طابع حلمي وجنسي بأسلوب تقليدي وشديد الواقعية. اشتهر برسمه لامرأة عارية وسط ديكور هندسي كلاسيكي أو عادي. ورغم أنه لم ينضم إلى السريالية إلا أنه رسم صوراً لموضوعات دينية في شكل خيالي.

Don Quichotte 11-1-1940, p. 2. (٩١)

(٩٢) التطور. النلاف الأخير للعدد الأول. يناير ١٩٤٠.

(٩٣) التطور. العدد الخامس. مايو ١٩٤٠. ص ٢٦.

(٩٤) رمسيس يونان. الأدب والمجتمع. المجلد الجديدة عدد ٤١١ ص ١٨.

(٩٥) التطور. العدد الثالث، مارس ١٩٤٠ ص ٢٥.

(٩٦) التطور. المصدر السابق ص ٢٧.

(٩٧) أسس موريك بران عام ١٩٢٥ جمعية محبي الثقافة الفرنسية في مصر.

(٩٨) جويوم أبولينيير: شاعر فرنسي عاش بين ١٨٨٠ و١٩١٨. ابن لنباط إيطالي وأم من أصل نيبيل بولندي.

بعد عودته من رحلاته في ألمانيا والنمسا وبلغاريا (١٩٠١ - ١٩٠٢) نشر قصائده الأولى في مجلات أدبية. بدأ صداقته مع ألفريد جاري وأندريه سالمون. نشر أول كتبه «الساحر الفاسد». احتفل بالفن الجديد مع صداقته لبيكاسو ورومو. نشر مختارات من الماركيز دي ساد، ومجموعة قصص فانتازيا شعرية رائعة «المصارع أو مركب أورفيوس» (١٩١١) نشر عام ١٩١٣ ديواناً من أهم قصائده «كحول»، اعتبر تجديداً حقيقياً للشعر الفرنسي. كتب أيضاً «القصائد - الأحاديث» و«الرسوم - الغنائية» حيث يصور الرسم معنى الكلمة. بعد إصابته في الحرب العالمية الأولى نشر له أسدقاهه مجموعة بعنوان «الشاعر المغتال»، نشر أول دراما سريالية «نهود تريزيا» (١٩١٧). أعمال أبولينيير بين مفاتن واقع جذاب وتحريضات الذاكرة، تترجم البوح الذي لا يلمس لقلب يائس.

Rayonnement de L'esprit Poétique moderne parti de paris. conférence de M. Georges (٩٩)

Henein. Revue des conférences Françaises en orient. le Caire. 1944.

Troisième Convoi op. cit. (١٠٠)

(١٠١) «نيون»: مجلة سريالية أسسها الشاعر اليوغسلافي جيلندريش هيمار في أوائل عام ١٩٤٨.

(١٠٢) معرض «مائل»: كان مبادرة من المنجم موريس ياسكين، وضم سرياليين شباناً من بينهم جورج كاسيرس رائد السريالية في شوبلي. واختار بير دمارن موضوع المعرض «ما فوق للتمائل».

(١٠٣) يقول الكسندريان إن سبب سحق هذه الجماعات السريالية على مجلة «نيون» هو عدم دعوتهم للمشاركة فيها بينما كانت تشارك فيها جماعات براغ وسانتياجو. انظر:

Alexandrian. op. cit., p. 55.

- (١٠٤) رمسيس يونان. الأدب والمجتمع. م. س. ص ١٧.
- (١٠٥) رمسيس يونان. نفس المرجع.
- (١٠٦) د. رفعت السعيد. م. س. ص ١٥٨.
- Alexandrian, op. cit., p. 19. (١٠٨)
- Lettres Henein Calet op. cit., (١٠٩، ١١٠)
- (١١١) عصام الدين حطفى ناصف. صحافتهم. التطور. العدد الثالث. مارس ١٩٤٠.
- (١١٢) فيصل عبد الرحمن شهيد. الحدود والقيود. التطور. العدد الثاني فبراير ١٩٤٠.
- (١١٣) أنور كامل. أساليب لكفاح. التطور. العدد الثالث مارس ١٩٤٠.
- Magdi Wahba, Quelques souvenirs. Hommage, op. cit. (١١٤)
- Magdi Wahba, Ibid., p. 110. (١١٥)
- (١١٦) د. رفعت السعيد. م. س. ص ١٦٣.
- (١١٧) المرجع السابق ص ١٦٤.
- (١١٨) د. لويس عوض. ذكريات بعيدة. م. س. ص ١٢٤.
- Magdi wahba, op. cit., p. 110. (١١٩)
- (١٢٠) د. رفعت السعيد. م. س. ص ١٦٤.
- (١٢١) لاحظ الإمامة للمتعمدة من د. رفعت السعيد في عبارته ، رغم أنني أوضحت أن فتحى الرملى لم يكن مرشح التروتيكيين وحدهم واتفاق فصول اليسار على ترشيحه.
- (١٢٢) د. لويس عوض. ذكريات بعيدة. م. س. ص ١٢٣.
- Lettres Henein _ Calet, op. cit. W (١٢٣، ١٢٤)
- Alexandrian, op. cit., p. 56. (١٢٥)
- Lettres Henein-Calet op. cit. (١٢٦)، (١٢٧)، (١٢٨)
- (١٢٩) من حديث خاص مع بولا حنين في ١/٦/١٩٨١.
- (١٣٠) بطرس بطرس غالى. حوار سياسى مع جورج حنين.
- Hommage op. cit., p. 117. انظر:
- (١٣١) رمسيس يونان. الأدب والمجتمع. المجلة الجديدة عدد ٣٩٤ ص ٢٧.
- (١٣٢) رمسيس يونان. المرجع السابق ص ٢٩.
- (١٣٣) نفس المرجع ص ٢٩.
- (١٣٤) رمسيس يونان. الشعر والمادية. المجلة الجديدة عدد ٤٠٣ ص ٨.
- (١٣٥) كامل النظمسانى. الفن مصنع بارود. المجلة الجديدة عدد ٤٠٣ ص ٢٦.
- Georges Henein, Les Clouches de Bâle, par Aragon, Un Effort, No. 510 Fevrier 1935. (١٣٦)
- (١٣٧) هـ: القادر الجنبلى. مجلة للرغبة الإباحية. العدد الأول من الإصدار الجديد ص ٤. باريس ٢٥٠ - ديسمبر ١٩٨٠.
- Jean Damien. Qui Est Monseir Aragon? Editions Masses. Le Caire 1945. (١٣٨)

أعاد عبد القادر الجنابى فى باريس، عام ١٩٨٢، عقب وفاة أراجون طبع الكتاب وعليه الاسم الحقيقى للمؤلف وهو جورج حين. انتظر أيضا ترجمة على بن عاشور العربية لفقرات من الكتاب فى مقالته: هجوم سريالى عربى على أراغون. مجلة المستقبل. باريس عدد ٣٠٧.

(١٣٩) على بن عاشور. المرجع السابق ص ٦٦.

Georges Henein, Conditions de la Poesie. Don Quichotte 8-3-1940, p. 2. (١٤٠، ١٤١)

(١٤٢) هى كلمة Gest. وترجم على أنها إشارة أو إيماة أو حركة.

Georges Henein, conditions de la Poesie, op. cit., p. 20. (١٤٣)

Ibid., 15-3-1940. (١٤٤، ١٤٥)

Ibid., 28-3-1940, p. 6. (١٤٦)

(١٤٧) لافرتين: شاعر فرنسى عاش بين ١٦٢١ و١٦٩٥. تأثر بأوفيد، وكتب ملحمة شعرية «أوديس» (١٦٥٨).

وجدت قصصه التى نشرها عام ١٦٦٥ نجاحا كبيرا، وهى قصص مملية ولياحية غير موزونة حول موضوعات مستعارة. ومن ١٦٦٨ ظهر أول ستة كتب من «حكايات لافرتين، ألزم فيها بأفلاق أبيقورية مبنية على الوجه التنازلى للواقع. ويبت فى حكاياته الأخيرة لتفكاسات فلسفية.

(١٤٨) لابريير: كاتب أخلاقى فرنسى عاش بين ١٦٤٥، ١٦٩٦. عمل سكرتيرا لدوق بوربون. أتاح له هذا العمل مجالا ثمينا لملاحظات صنعها كتابه «الأنماط الذى نشر بدون توقيع عام ١٦٨٨ ثم صدرت منه طبعات عديدة. اعتمد لابريير عن البساطة المتعمدة لعلم الجمال الكلاسيكى، ويرع فى «فن جذب الانتباه» عن طريق ملاحظات حادة مكونة فى جمل قصيرة وعصية، وتعبيرات مختلفة. واصل كتاباته النقدية بعد انتخابه فى الأكاديمية الفرنسية عام ١٦٩٣.

Georges Henein. A propos de quelques salauds, Don Quichotte 18-1-1940, p. 2. (١٤٩)

Georges Henein. Henri Calet, Don Quichotte 23-2-1940. p. 2. (١٥٠، ١٥١)

Georges Henein, Dérasons d'être, Poèmes, José Corti, Paris. 1938. (١٥٢)

Georges Henein, Dérasons d'être. Poèmes, La art du Sable, Le Caire, 1953. (١٥٣)

Alexandarian op. cit., p. 24. (١٥٤)

(١٥٥) ترومبون: آلة موسيقية من آلات للنفخ النحاسية.

(١٥٦) ظهرت قصة مبهمة، Histoire Vague فى مجموعة جورج حين «العبة المحرمة».

Le seuil Interdit, Editions Mercure de France 1956.

وأعيد نشرها فى كتاب الكسندريان: م. س ص ١٢٠، ترجمت إلى الإنجليزية بطوان Vage Story فى كتاب:

The Custom House of desire. Translated with an introduction by J. H. Mattheus. University of California Press. 1975.

Le Seuil Interdit op. cit. (١٥٧)

Georges Henein, Un Temps de petite fille, Editions de Minuit, Paris, 1947. (١٥٨)

George Henein, L. contre-Cloisons. London Bulletin, No. 17, 15-6, 1938, p. 21. (١٥٩)

(١٦٠، ١٦١، ١٦٢) رمسيس يونان. فنلنظر إلى الأمام المجلة الجديدة عدد ٤١٦.

- (١٦٣) رمسيس يونان. مستقبل الثقافة في مصر. التطور. العدد الأول. ص ١٣.
- (١٦٤) تشكلت لجنة من وزارة المعارف عام ١٩٢٧ وقررت أن بكتاب في الأدب الجاهلي، عبارات ضد الشريعة الإسلامية. وتشكلت لجنة أخرى كان من بين أعضائها الكاتب أحمد أمين، فكان لها نص الاتهام. وفي ١٩٣٣ أصدر إسماعيل صدقي باشا رئيس الوزراء قراراً بنقل الدكتور طه حسين عميد كلية الآداب كبيراً لمدنشى اللغة العربية. ورفض طه حسين تنفيذ القرار فقرر مجلس الوزراء فصله. واستقال لطفي السيد مدير الجامعة احتجاجاً.
- (١٦٥) للتطور. العدد الثالث. مارس ١٩٤٠ ص ٢١.
- (١٦٦) على كامل. الفكر في خدمة المجتمع. التطور. العدد الثاني. فبراير ١٩٤٠.
- (١٦٧، ١٦٨) التطور. نص للمرجع.
- (١٦٩) أنور كامل. تيارات رجعية. التطور. العدد الثالث ص ١٧.
- (١٧٠) للتطور. العدد الأول ص ١٣.
- (١٧١) عبد الحميد الحديدي. تكرر وإنث. التطور. العدد الثالث. ص ١٦.
- (١٧٢) فؤاد. حول إلغاء البغاء. التطور. العدد الأول. ص ٢٤.
- (١٧٣) رمسيس يونان. حول إلغاء البغاء. التطور. العدد الثاني.
- (١٧٤) كامل التلمساني. نحو فن حر. التطور. العدد الأول. ص ٣٤.
- (١٧٥) للمرجع السابق. ص ٣٨.
- (١٧٦) كامل التلمساني. الإنسانية ولفن الحديث. التطور. العدد الثاني.
- (١٧٧) جورج حنين. كتالوج معرض كامل التلمساني. القاهرة ٢٤ فبراير ١٩٤١.
- (١٧٨) جورج حنين. كتالوج المعرض الأول للفن المستقل. وانظر: التطور. العدد الثالث. ص ٤٠.
- (١٧٩) كامل التلمساني. المعرض الأول للفن الحر. التطور. العدد الثالث. ص ٤٠.
- (١٨٠) بدر الدين أبو غازی. رمسيس يونان وعالمه المعزل. مجلة المجلة. أغسطس ١٩٦٣. ص ٦٠.
- (١٨١) Jean Bastia. L'exposition de L'art Indépendant. Le progrès Egyptien, 16-3-1941.
- (١٨٢) Tracker. The Agony of art. The sphinx. 22-3-1941.
- (١٨٣) Mohammed Sadek. promenade/travers la Ile exposition de l'art Indépendant du Caire. Progres Egyptien 17-3-1941.
- (١٨٤) جورج حنين. رسالة الفن الحر. المجلة الجديدة. عدد ٤١٥. ص ١١.
- (١٨٥) المعرض الثالث للفن الحر. المجلة الجديدة. عدد ٤١٤. ص ١٤.
- (١٨٦) للمرجع السابق.
- (١٨٧) Richard, J. Mosseri. 4ème salon de l'art indépendant. Le progrès Egyptien. 19-5-1944.
- (١٨٨) Richard J. Mosseri. Salon des indépendants. Le progrès Egyptien, 7-5-1945.
- (١٨٩) Mohammed Sadek op. cit.
- (١٩٠) Edmond Muller. Au Caire, sous l'oeil des bourgeois. LA IIème exposition de l'art dit indépendant. Le progrès Egyptien 17-3-1941.
- (١٩١) Jean Bastia op. cit.

- Georges Henein, Le progrès Egyptien, 25-2-1945. (١٩٢)
- Richard J. Mosseri, Exposition des Tableaux de Mme Behman, Le progrès Egyptien (١٩٣)
26-1-1945.
- Mohammed Sadek op. cit. (١٩٤)
- (١٩٥) بدر الدين أبو غازی. رمسيس يونان وعالمه المعزل. م. س. ص ٦١.
- (١٩٦) كامل التلمسانی. المعرض الأول للفن الحر. م. س. ص ٤٥.
- (١٩٧) محمد شفيق. رمسيس يونان وجيل للتمرد. مجلة فنون. المجلد الأول. العدد الثاني. ربيع ١٩٧١. ص ٨٦.
- (١٩٨) بدر الدين أبو غازی. م. س. ص ٦٠.
- Georges Henein, Exposition Ramses Younane. Le progrès Egyptien 21-4-1945, p.3. (١٩٩)
- Ahmed Rassim: Le Journal d'un peintre raté (٢٠٠)
- بدون تاريخ أو دار نشر. الواضح من قراءته أنه نشر بعد عام ١٩٥٣. يتضمن مقالات عن أربعة عشر فناناً مصرياً وأجنبياً.
- (٢٠١) صبحي للشاروني. م. س. ص ٥٥.
- (٢٠٢، ٢٠٣) محمد شفيق. م. س.
- La Revue "Arts" Paris, 30 Avril, 1948. (٢٠٤، ٢٠٥)
- ترجم ملخص لنفس المقال في كتالوج معرض رمسيس يونان. قاعة الفنون الجميلة. القاهرة. يونيو ١٩٦٣.
- (٢٠٦) شوقي عبد الحكيم. حديث في الخيال. جريدة الأهرام ١١/٣٠/١٩٦٢.
- (٢٠٧) داود عزيز. رمسيس يونان والفن والحرة. مجلة الطلبة المصرية. فبراير ١٩٦٧.
- Dimetry Viacomids, Lecture on contemporary art in Egypte, ARAB OBSERVER, No. (٢٠٨)
14, Mars. 1968., p.44
- Jean Bastia. op. cit. (٢٠٩)
- (٢١٠، ٢١١) كتالوج معرض فؤاد كامل. قاعة الفنون الجميلة للقاهرة. مارس ١٩٦٩.
- (٢١٢) كامل التلمسانی. عزيزي شارلي. مطبوعات الفجر الجديد. ديسمبر ١٩٥٨.
- (٢١٣) من حديث خاص مع حسن التلمسانی. م. س.
- (٢١٤) رمسيس يونان. معرض التلمسانی. السجلة الجديدة. عدد ٤٠٣. ص ٩.
- (٢١٥) آتين مريل. كتالوج معرض كامل التلمسانی ٢٤ فبراير - ٦ مارس ١٩٤١. مكتبة توت. ٢٧ شارع سليمان باشا. القاهرة.
- (٢١٦) أ. واغر. كتالوج معرض كامل التلمسانی. للرجع السابق.
- Aimé Azar, La peinture moderne en Egypte. Les Editions Nouvelle, Le Caire 1961. (٢١٧)
p.58.
- (٢١٨) كتالوج المعرض الثاني للفن المستقل. القاهرة ١٩٤١.
- (٢١٩) كامل التلمسانی. جورج جروز. السجلة الجديدة. عدد ٣٩٧. ص ١٣.
- (٢٢٠) سمير غريب. صفحات من تاريخ السريالية في مصر. مجلة فنون عربية. المجلد الخامس. المجلد الثاني. ١٩٨٢. ص ٦٦. للندن.

- (٢٢١) كامل التلمساني . معرض الرسام راتب صديق . المجلة الجديدة . عدد ٤٠٠ .
- (٢٢٢) لم أترجم كل مقالات التلمساني التي نشرها بالفرنسية ويتحدث فيها عن: أنجيلو دي ريز، فؤاد كامل، عابدة شحاتة، صادق محمد، هاجاديا . وكذلك مقالة جورج حنين عن كامل التلمساني . وكلها منشورة في دنون كيشوت . وذلك لطولها، ولخفرت فقرات منها .
- (٢٢٣) الأغلب أنه يقصد بتجوير «تجار المعبد»: للتجار الذين تصليق منهم المسيح؛ لأنهم كانوا يتاجرون داخل المعبد وطردهم منه، وهذه المرة الوحيدة التي قام فيها المسيح بعمل هذا العمل .
- Kamel El Telmisany, Angelo de Riz, Don Quichotte 8, 2, 1940, p.2. (٢٢٤)
- Kamel El Telmisany, Fouad Kamel. Don Quichotte 18-10 1940. p.2. (٢٢٥)
- Kamel El Telmisany, Aida Schéhadé, Don Quichotte 23- 2- 1940. (٢٢٦)
- Kamel El Telmisany Saddik Mohammed. Don Quichotte 8-3- 1940. (٢٢٧)
- Kamel El Telmisany, Hadgaddy, Don Quichotte. 15-3- 1940, p.2. (٢٢٨)
- Georges Henein El Telmisany, Don Quichotte 29- 3- 1940, p.2. (٢٢٩)
- Georges Henein Exposition Ramsés Younane, op. cit, p.3. (٢٣٠)
- Georges Henein, Exposition Saad El Khadm, Le Progrès Egyptien, 25- 3- 1945. (٢٣١)
- (٢٣٢) نصرى عطا الله سوس . فن منحط ورغم ذلك . مجلة الرسالة عدد ٣١٩ .
- Richard J. Mosseri, Salon, des Indépendants, op. cit. (٢٣٤)
- (٢٣٥) صبحى للشاروني . الثقافة والتمرد ورمسيس يونان . م . س . ص ٥٦ .
- Ahmed Rassim, Chez les Indépendants. Le Progrès Egyptien, 7-5-1945. (٢٣٧)
- (٢٣٨) دأود عزيز . م . س .
- (٢٣٩) أنور كامل . جماعة الفن والحرية . مجلة الرسالة عدد ٣١٧ ص ١٥٢١ .
- (٢٤٠) كامل التلمساني . حول الفن المنحط . مجلة الرسالة . عدد ٣٢١ ص ١٧٠١ .
- (١٤١) المرجع السابق . ص ١٧٠٣ .
- (٢٤٢) صبحى للشاروني . عبد الهادي الجزار فنان الأساطير وعالم الفناء . الدار للقومية للطباعة والنشر ١٩٦٦ . ص ٩ .
- (٢٤٣) د . عفيف بهنسي . الفن التشكيلي العربي المعاصر . المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم . ص ٦٩ .
- (٢٤٤) بيكار . الرجل الأخضر . جريدة الأخبار ١١/٢٨/١٩٨٠ .
- (٢٤٥) جريدة وطني ١١/١/١٩٥٩ .
- (٢٤٦) د . نهم عطية . خمسة رسامين كبار . دار للكتاب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٨ ص ١٣١ .
- (٢٤٧) نشرة بالفرنسية صدر منها عدنان قط . غلاف العدد الأول . رسم سريالى لكامل التلمساني .
- (٢٤٨) جويل بوريلي : كان ناقدا تشكليا في جريدة للبروس اجيسان المصرية .
- (٢٤٩) موريس أوتريالو : مصور ورسام فرنسي عاش بين ١٨٨٣ و ١٩٥٥ . بدأ بأسلوب واقعي وألوان قاتمة، تحولت بسرعة نحو الإضاءة . تميزت رسومه لضوحي باريس ومونمارتر ببثرة خاصة . تميزت لوحاته الطبيعية بشخصية شاعرية .
- (٢٥٠) ساموراي : لقب الصلحوب الياباني في العهد الإقطاعي .

(٢٥١) يقصد بـ «الأخطاء الدورية للكبرى»: الراتب الشهري الذى تدفعه جريدة البروس اجبسيان للناقد «بوريللى».

(٢٥٢) تيلور روسي: مؤن شعبي فرنسي من كورسيكا مات عام ١٩٨٣.

(٢٥٣) إيلي فور: باحث ومؤرخ فني فرنسي عاش بين ١٨٧٣ و ١٩٣٧. كان متحمسا لكل ما هو جديد في الفن وبخاصة لدور الفن الفرنجي والسينما. كان متأثرا بتفنتشة وسوريل، وإيميرسون، فأعلى تاريخ الفن التشكيلي وجها عالميا في أسلوب رقيق. أكمل كتابه «روح الأشكال» (١٩٢٧) مرجعه المهم «تاريخ الفن» (١٩٠٩ - ١٩٢١).

(٢٥٤) ليون بليم: كاتب سياسي فرنسي عاش بين ١٨٧٢ و ١٩٥٠. عرف أولا بمقالاته للنقدية في الأدب والمسرح. انضم عام ١٩٠٢ إلى الحزب الاشتراكي. كان رئيسا للوزراء (١٩١٤ - ١٩١٦) في حكومة الاتحاد المقدس. ثم تلتها في البرلمان. كان معاديا للفاشية ومخلصا للدولية اللاتنية. رأس الحكومة عام ١٩٣٦ - ١٩٣٧. شرح في كتابه «على المستوى الإنساني» (نشر عام ١٩٤٥) مفهومه للاشتراكية واختلفها مع الشيوعية. سجن ونفى إلى ألمانيا وعاد مرة أخرى حيث رأس الوزارة في نهاية ١٩٤٦ ووضع دستور للجمهورية الرابعة.

(٢٥٥) إس. اف. إى. لو. S.F.I.O. هي للحروف الأولى من اسم الحزب الاشتراكي الفرنسي قبل الحرب العالمية اللاتنية.

(٢٥٦) روجيه سالنجرو: سياسي فرنسي عاش بين ١٨٩٠ و ١٩٣٦. نائباً برلمانيا واشتراكيا. وزيرا للدخالية في حكومة الجبهة الشعبية التي رأسها ليون بليم عام ١٩٣٦.. أنهى حياته بالانتحار عقب حملة صحفية من اليمين المتطرف.

(٢٥٧) اجنازير سيلون: كاتب إيطالي عاش بين ١٩٠٠ و ١٩٧٨. شارك في تأسيس الحزب الشيوعي الايطالي عام ١٩٢١. وتركه عام ١٩٣٠. عاش سنوات طويلة في المنفى خلال حكم الفاشية. اعتبرت رواياته نقدا اشتراكيا لاذعا وعنيفا تخدعه ولقيمة قوية وشاعرية مثل «فونتماره» (١٩٣٠) و«خبز ونبيذ» (١٩٣٧) و«الحبة تحت اللجج» (١٩٤٠).

(٢٥٨) كانت هناك بيوت دعارة رسمية في منطقة الأزيكية في ذلك الوقت.

(٢٥٩) يقصد الرواية الوحيدة للكاتب الانجليزى أوسكار وايلد الذى ولد في دبلن ١٨٥٦ ومات في باريس ١٩٠٠.

(٢٦٠) السؤال عن الصورة التي رسمها للفلساني في ظهر الخطاب.

(٢٦١) صدر هذا البيان عام ١٩٤٠.

(٢٦٢) كتالوج المعرض الأول للفن الحر. فبراير ١٩٤٠.

(٢٦٣) المجلة الجديدة. عدد ٤١٩ في ١٧/٦/١٩٤٢.

(٢٦٤) يقصد بألعاب أبي الهول: وضع أسئلة صعبة في لعبة الكلمات المتقاطعة.

(٢٦٥) يقصد سام بن نوح.

(٢٦٦) هو جوزيف بول جويلز. كان وزير دعاية هتلر.

(٢٦٧) كتب رمسيس برونان هذا النص بالفرنسية عام ١٩٤٩. ولم ينشره. وهذا ترجمة نشرها عبد القادر الجنابي في مجلته «الرغبة الإباحية» عدد ٢٠ ديسمبر ١٩٨٠.

(٢٦٨) هنري ميشو: شاعر فرنسي من أصل بلجيكي ولد عام ١٨٩٩. أكد من كتابه الأول «من كنت» (١٩٢٧) تمرنا متأثرا بنظريته القائمة للكون. للغة بلانسية له تعويذة خالصة يتهم باستمرار الواقع بالوضاعة

ويستخدم لغة شعرية غنية بالتهكم والسباب وألفاظ مبتكرة جريئة، من دواوينه: «صعوبة الحياة» (١٩٣٧)، «في بلاد السحر» (١٩٤٢)، يبدو استكشافه للوعي والحلم بحثاً عن الصليحة مع الزمن والمكان بالأخص في ديوانه «معجزة بالسة» (١٩٥٥).

Hommage à Georges Henien op. cit.

(٢٦٩)

(٢٧٠) يوربيد: شاعر تراجيدى يونانى عاش بين ٤٨٠ و ٤٠٦ قبل الميلاد. التعليل الذى نعرفه عنه مملئ بالأساطير. اشتهر بعد موته رغم أنه كان صديقاً لسقراط. لم تصلفا من ٩٢ قطعة ألفها إلا ١٨ قطعة فقط.

(٢٧١) بروميثيوس: إله النار الذى يرمز للحضارة البشرية الأولى.

(٢٧٢) أيوب: يقصد اللبى أيوب المعروف وهو يمثل عدد اليهود الإنسان العادل فى مواجهة الشقاء.

(٢٧٣) ليسيفير: مات نحو عام ٣٧٠ كان أسقف كاجليارى الايطالية قبل عام ٣٥٤. ترك الكنيسة بعد دفاعه عن الإيمان الصارم ورفعته الاعذار للاريسيين (كنيسة مسيحية) وشكل بذلك انتحاراً دخله أساقفة ايطاليون وأسبان.

(٢٧٤) يقصد المركز دى ساد: كاتب فرنسى عاش بين ١٧٤٠ و ١٨١٤ عمل فى الجيش وكان له دور فى الثورة الفرنسية. لكنه قضى ٣٠ عاماً فى السجن لخروجه عن المألوف والقموعة التى لازمت حياته. أحرق البروليس جزءاً من كتابه الضخم «الفلسفة فى الصالون الصغير».

(٢٧٥) أرمنت جينجر: كاتب ألمانى ولد عام ١٨٩٥. رحل إلى أفريقيا حيث عرف كما قال فى كتابه «ألعاب افريقية» فرضى الحياة الراقمة.

(٢٧٦) هنرى ميلون دى مونترلان: كاتب فرنسى عاش بين ١٨٩٦ و ١٩٧٢. برز فى كتابيه الأولين عن شبابه الكاثوليكي وخبرته فى الحرب ووجوده الموزع بين ممارسة الرياضة والإبداع الأدبى. له سلسلة من الروايات النفسية منها «الفتيات» و «رحمة بالنساء» (١٩٣٦).

(٢٧٧) كينيسه Cynisse مذهب فلسفى ينادى باحتقار العادلات والتقاليد والأخلاق السائدة.

(٢٧٨) ترجمها رشيد صواب، ونشرت فى العدد الأول من مجلة عبد القادر الجنايى «النقطة». باريس ١٥ ايلول- سبتمبر ١٩٨٢.

(٢٧٩) كتالوج المعرض الثانى للفنان ميشيل كلمان ٢٩ مارس ١٩٦١. دار مؤسسة أخبار اليوم. القاهرة.

ألبوم مصور



امدادات ملحق الحصار



في هذا العدد:

- | | | |
|------------------------------|----|----------------|
| أزمة الزواج | .. | سلانة درسي |
| تخصية الأسبوع | .. | .. |
| قافوس للمعارف العامة | .. | .. |
| حرض الرسام دانسمدين | .. | كامل الشنان |
| أشعرة الكوكبة | .. | احد قيس |
| شعرون والفيتراطية | .. | علي كامل |
| علم النفس في التخصيص والعلاج | .. | صبري حرجس |
| حرر قصة | .. | عبد سليمان علي |

مجلة

الأحد ١ فبراير سنة ١٩٤٢
 أعداد ٤٠٠
 التمس عشرة مليارات

غلاف المجلة الجديدة عدد أول فبراير ١٩٤٢



LA SEANCE CONTINUE

غلاف وجه «العرض مستمر» بالفرنسية
الرسم لـ إيريك دي ليمن



ظهر غلال مجلة العرض مستمر
رسم لايريك دي ليمسن



رسم لروميس يونان بعنوان «انحراف التفكير»
نشر في العدد الأول من «حصة الرمل»

La Part du Sable



جورج حنين في السبعينات



رئیس یونان



شمال سرپالی لجورج حین علی رجاج صممہ الفنان تیری فوماتیلی

العارضون

صادق محمد
عائده شحاته
فؤاد كامل
كامل انشان
لويس جوليان
ماجى انزى
مارسيل
محمد
هايب
والى دى باجلوفسكا

انزك ليش
انجلو پولو
انجلو دى ريت
يانامورج
جانه مويك نيللي
جوشلر نجر
ميسى بونا
سبيل بالدوك

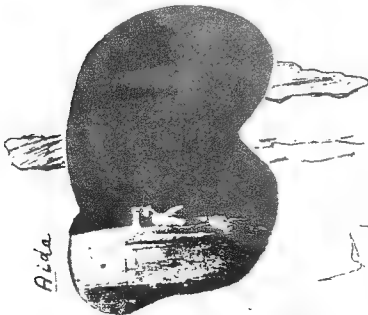


صفيحة من كاتالوج المعرض الأول للفن الحر

EXPOSENT



Le monde est ouvert devant nous, tout est encore à faire et nous à refaire. (Pablo Picasso)



A. Angelopoulos

Maggy Axisa

Cecil Baldock

Aida Chchadi

Hadgadya

Hassia

Louis Jullien

Fouad Kamel

Isaac Levy

Mazid el

Sadek Mohammed

Jean Moscatelli

Wally de Naglovska

A. Papageorge

Angelo de Riz

Jo Schlesinger

Mahmoud Saïd

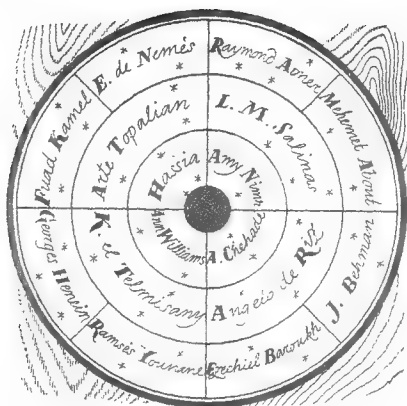
Kamel de Telmisany

Ramsès Younane

صفحة بالفرنسية من كاتالوج المعرض الأول للفن الحر

Art & Liberté

الفن والحرية



vous prie d'assister au vernissage de

la 11^{ème} EXPOSITION de

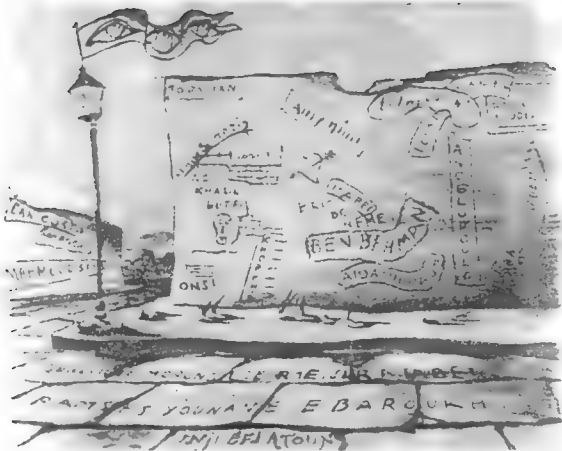
L'ART INDÉPENDANT

ندعو حضرتكم الى حضور افتتاح

المعرض الثاني

للفن الحر

دعوة المعرض الثاني للفن الحر ١٩٤١



بطاقة دعوة لمعرض للفن الحر



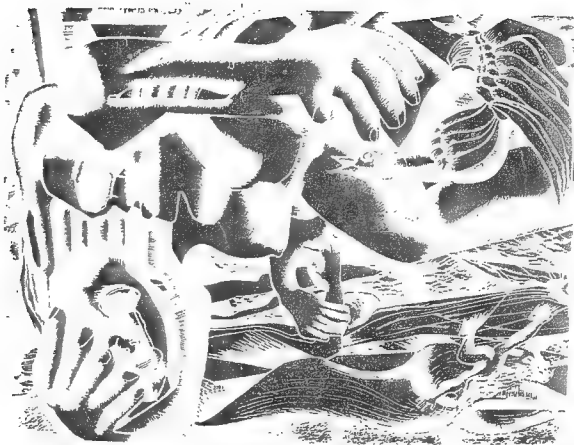
رسم لرمسيس يونان
بعنوان الاستيلاء المستحيل من مطبوعة
«العرض مستمر» La séance continu



فواد کامل



اللهمن السحري رسم لفواد كامل
نشر في العدد الثاني من مجلة التطور



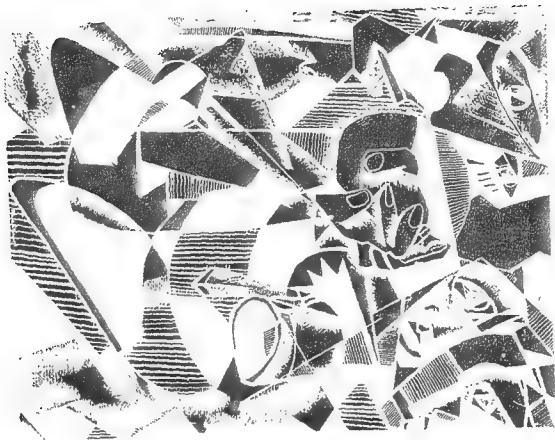
لوحة لفواد كامل (أبيض واسود)



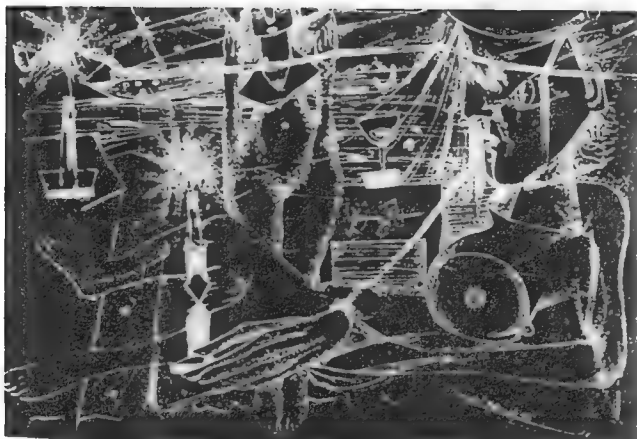
من اليمين لليسان: كامل التلمساني - ابراهيم (أبو برتو) فرحي - فؤاد كامل في معرض (نحو المجهول) ١٩٥٩



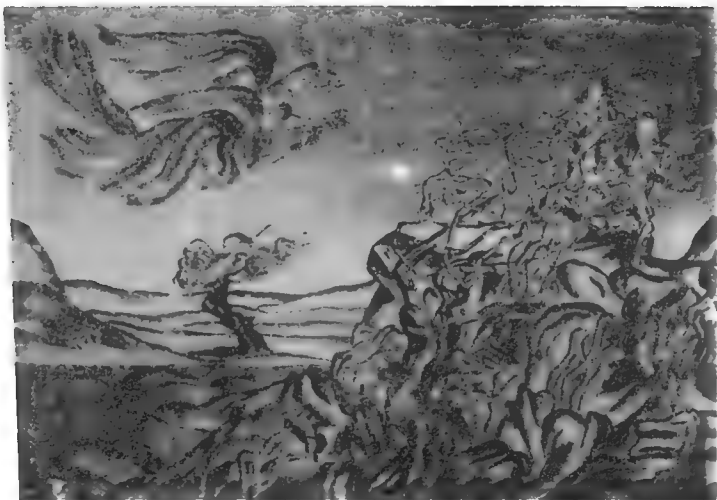
رسم لكامل التماساني بعنوان الجمجمة المخطمة
نشر في العدد الثالث من مجلة التطور أمام قصيدة بنفس العنوان لأحمد رشدي



لوحة لفواد كامل (أبيض وأسود)



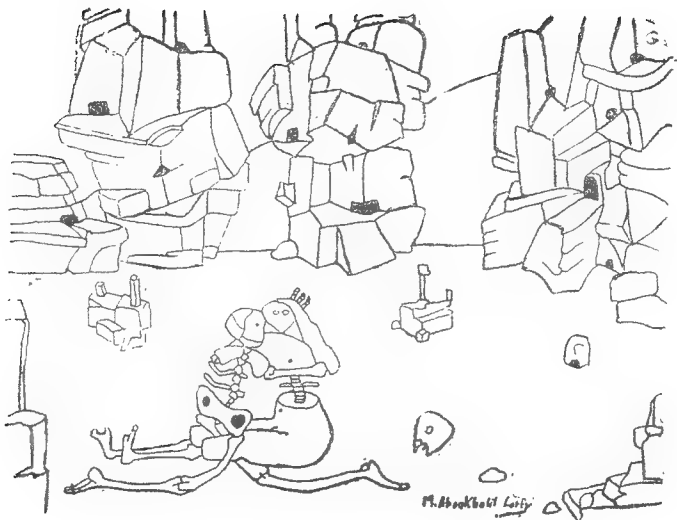
لوحة لفؤاد كامل من عام ١٩٥٦



الفتاة والطائر.. لوحة لانهى الملائون من مرحلتها السريالية ١٩٤١



رسم لفنحي البكرى (في ذلك الوادى)
(نشر في العدد الثانى من مجلة التطور)



رسم لأبي خليل لطفى باسم احجار وأموات
(نشر في العدد الأول من مجلة التطور)



فؤاد كامل يتحدث مع حامد ندا وبينهما زوجة فؤاد كامل

kindest wishes to; . . .

Desert Gorge

Nothing except your letter was able to excite my sound mentality which was absolutely moral and logical as a result to the contemporary of the present surroundings here

I took your poem and the French dictionary and a piece of two pence

from my young sister and went, without a happy time at Paris.

my sound healthy mentality which I left at my mother's
sleeping room fortunately, and went to the Asylum
where I can find something of myself at her religious doors
where every soul is a sister and every sister is a wife

where every girl is a sister and every sister is a wife
I spent a long time in ~~translating~~ your "Portrait" and
began to find something else of myself which was for

From we know a long time ago. Something whose priests go to their
prayer with embroidered green costume de Baan - with red "Taaboud" or
needing to their worshippers some kind of the festival of Dorian & very

or anything of Oscar Wilde - or ~~either~~ ^{either} or ~~Barclay~~ ^{Barclay} - you must send me ~~the return of post~~ an English translation to this

"Fleurs du Mal" because I cannot find anything here

anyhow I knew what my portrait was and committed to think
you and answering or solving or destroying your "portrait" with
the "moral work" with

It was the best part of when Fatima finished her "moral work" with the ladies of Nahas Pasha & went upstairs with me. I spent a time of peissious nature which was not so fatal as I intended and asked for a letter. To write to you & fortunately we found thee and love.

I have a paper, 10 weeks, 10 years & 10
 something of "my under-observation" mentality excuse my ignorance
 with that of "the creature bruma Fohma" because we cannot under-
 stand now what is meant by this under-observation mentality and
 you can ask Morrison Andre' Briston or Megrette or Rembrand & his
 wife Soakie if she is still alive or I read in the Agram yesterday
 anyhow what a compensat. on Georges'

to find a Fatima and a son & son-in-law or a "Benedict" But, with time art, who can

not be ^{but} happy, even if he was in a city like Cand'.

but is nothing but a deep compensation to those few who were born poisoned as you knew dear boy

Still alive Tolson

What the lovely Surrealist
may think of this dear
& what do you think of
it

I think that it
is something different
from my works of the
last exhibition

civilization
Marcella:

Biagini
writing to you

out a happy to

5

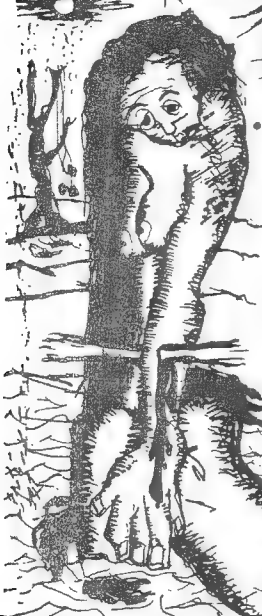
"Fahima" as she
 was after finishing
 her "moral daily
 duty"... with the her
 sister to my friend
 George as she told me.
 "do you agree dear!
 Tehmizang"



رسم لكامل التلمساني على ظهر خطابه إلى جورج حين يصور فيه شخصية يعرفها اسمها فهيمة

معرض الاول للفن الحديث

الجزء الثاني



في الوقت الذي لا يتم فيه الناس من العالم
 اجمع الامور، المراجع محمد انه من اوجع علينا انه
 يعطي لتبار في هذه مرة ليعبر عنه حرفة
 ومهنية. انه يقول اننا على مادة عمله قد
 اتسع نطاقها لدرجه انه مررت هذه الماده بعينه عند
 دورها بسلي فاصبحت عند هذه الماده علاقه طاعت
 لتأنيده مرجه «مورج» دنا كركبو»، واصبحت عند هذه
 آخر علمه في سلسله صور تسو على كل اسامان
 اقتباعته «دانس احمي» وهذه السلسله صمد رط
 مأساة الخلق «سلفادور دالي» مصائدات الحياة «ساحر
 «بول دلتو»

«الحلم. الرموز. المصادفة»

هذه الكلمات لا تكونه بان شكل قانونا مباحا
 سببه تكونه الا للبرهله ومنه على شاكله
 ان كل كلمه في هذه الكلمات يجب ان
 تكونه فنيا ليتواليات جديده قائده لصحاب
 فتمت على هذا الشكل
 الذبول، وهي ايضا

Telmsam

الذي يمثل سرها الفناء المروع
 انه هو لاد ملكه الذي لا يعبه الله امر كل يوم ينهونه
 كعادتهم من امرنا اننا نقوم بالعمل سلبية. انه من اروع التي قام بها الفنايه الاماره
 «موريس» من «مؤاد كاس» والتي بنى عليها هذا المرحه... من هذه الاعمال التي العالم
 الذي ليس بعد شيء في الفنايه السببه مرة أخرى، واعادة افرجه بكل مايراه من
 انه اعاده المرحه الفنايه السببه مرة أخرى... كل هذا لا يمكن ان
 واعادة المرحه الفنايه السببه مرة أخرى... كل هذا لا يمكن ان
 يسببه على سلبية. لقد عاهد الفنايه السببه مرة أخرى... كل هذا لا يمكن ان
 باشتباب... لكتوف الحقيقة التي هي ملكنا...
 وعند هذا سببها نحو كل تلك الكتوف الحقيقة التي هي ملكنا...
 مورج منبه

PREMIERE EXPOSITION de l'ART INDEPENDANT du 8 au 24 fev. 40

A l'heure où presque partout dans le monde, l'on ne prend pas sérieux que la voie des canons, il est nécessaire de donner à un certain esprit artistique, l'occasion d'exprimer son indépendance et sa vitalité. d'action de l'art est sur la matière est allée sans cesse se développant au point que l'objet, devenu de son rôle passif de modèle, est devenu pour lui-même un signe indicateur des plus troublantes réalités (éblouies), pour les autres de donner chacun d'une chaîne imagée qui pen-sus des espaces arbitraires (Tanguy) relie les drames du réel (Dali) aux complexes coups de l'histoire de l'existence (Belvaux)

Ces mots : rêve, arbitraire, symbole et hasard ne constituent une recette toute faite pour des im-primées. Chacun de ces mots doit être l'origine d'une fabuleuse progression géométrique, d'une amplification enivrante tout l'artiste seul, parti en lui le secret.

Les négateurs habitude de l'art nous accu-sent une fois de plus de faire œuvre négative. De Mohamed Said à Fouad Kamel la réponse qui leur est apportée par cette exposition a de quoi leur imposer silence.

Rendre à l'imagination sa liberté, au désin son intensité, aux objets leur pouvoir hallucinatoire, cela ne s'appelle pas faire œuvre négative.

Jeunes gens, il est temps de mettre le cap sur des horizons fertiles, d'aller au devant des "vraies richesses" qui vous sont dues.

Fouad Kamel

المعرض الثاني للفن الحر

امريكا - القاهرة

١٠ - ٢٥ مارس سنة ١٩٤١



10-25
MARS
1941

II^E EXPOSITION
DE L'ART INDÉPENDANT

كatalog المعرض الثاني للفن الحر ١٩٤١

**GEORGES HENEIN
RAMSÈS YOUNANE**

NOTES SUR UNE ASCÈSE HYSTÉRIQUE

LA PART DU SABLE

غلاف كتيب جورج هنين ورسميس يونان حول السريالية (ملاحظات على زهد هينري)
(مطبوعات حصة الرمل. طبع منه ٣٦٠ نسخة فقط، ووزع في معرض رسميس يونان في باريس عام ١٩٤٨)

Poussé par les besoins, les desirs et surtout par les rêves, l'homme, depuis la découverte du feu, s'est toujours efforcé de transformer le visage du monde.

La lutte n'a jamais cessé entre les jumeaux Prométhée, foyer des rêves incendiaires, et les pères chefs qui le feu des rêves s'est éteint et qui sont devenus les défenseurs et les gardiens de l'existant.

Nous qualifions de complices, donc de criminels, tous ceux que le visage actuel du monde - de plus en plus atroce - ne provoque pas à la plus farouche des révoltes.

À la tête de ces criminels se trouvent tous ces odieux pères (spirituels ou non), tous ces chefs (politiques ou non), qui ne font, par leur dynamisme ou par leur poids, que confirmer voire renforcer les lignes maîtresses de l'ordre ~~politique~~ patriarcal existant, même lorsqu'il



رسم لكامل العلماني بعنوان القبال
نشر في العدد الأول من مجلة التطور أمام قصيدة بنفس العنوان لجورج حنين



الدكتور لروت عكاache وزير الثقافة الأسبق يفتتح معرضا لفواد كامل (يقف على يساره)



من اليمين لليسا، جورج حنين - لؤاد كامل - زوجة جورج حنين (هولا) - رئيس يونان

AU MARQUIS

DE SADE

La bave n'étincelle pas, Sade, ni le vin.
La semence ne luit pas comme une flèche.
Mais le feu pourrit dans la terre
perpetuellement.

La nuit ne vomit pas sur ton lit, Sade,
les femmes ne laissent pas couler de leurs
bouches

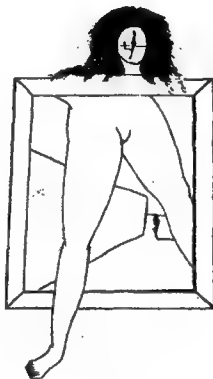
du lierre rouge et des rats crevés,
et leur soleil excrémental
ne tourne pas dans leurs ventres.
Mais le feu noircit dans leurs têtes
perpetuellement.

La bave ne brûle pas, Sade, ni la morve.
La semence ne fait pas trembler leurs
lèvres.

Elles peuvent bien écraser les oiseaux,
et dévorer leurs cous,
les noyer dans leur premier sang,
à la fois sources et cris.

Mais le sang ne coule pas, Sade, ni le vent,
ni la plague.
Les torrents de salive ne souillent pas leurs
ventres.

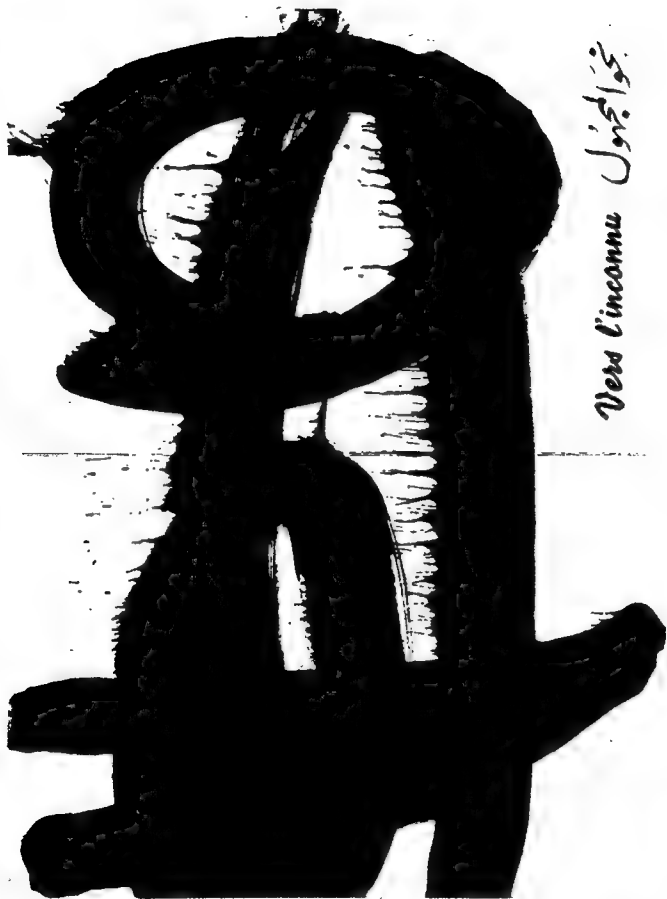
Et le feu chante dans la terre
perpetuellement



Hassan el Telmizani

رسم حسن التلمساني مع قصيدة كلود سيريت (إلى الماركيز دي ساد)

تجوال المجنول
Vers l'inconnu



الفهرس

٩	الإهداء
١١	مزیداً من الطعن .. فالحاضر أصبح أسوأ
١٧	طفا فى الحاضر
٢٣	حكاية لا والقيمة
٥١	رجاء الفتح .. خطر الحياة
٥٣	أصوات من وراء الناكرة
٦٣	نحن نحب الوعى النزيه
٧٣	عن بعض الأوساخ
٨٧	مباحث النيران
٩٥	هل الافتتاح هنا ؟
١٠٦	ما أجمل هذا الركن
١١٠	رسمه لا يعرف الراحة
١١٧	التعبير عن مشاعر كرسى
١٢٠	جرعات محدودة من الشناعة
١٢٥	أنفذ الضرب .. إنزع اللوحة .. حطم الإطار
١٢٧	مقالات كامل التمسانى
١٢٧	١ - معرض الرسام راتب صديق
١٣١	٢ - أنجيلو دى ريز
١٣٣	٣ - قواد كامل
١٣٤	٤ - عابدة شحاتة

١٣٦	٥- صادق محمد
١٣٨	٦- هاجاديا
١٤٠	مقالات جورج حنين
١٤٠	١- التلمساني
١٤٢	٢- معرض رمسيس يونان
١٤٣	٣- معرض سعد الخادم
١٤٥	الصلابة للمهيبة للوضع
١٥٥	وثائق
١٥٧	يحيا الفن المنحط
١٥٩	الفن والحرية
١٦١	أصدقاء بيان
١٦٣	من أجل فن حر
١٦٦	خونة أسبانيا
١٦٩	خطاب شخصي من كامل التلمساني إلى جورج حنين
١٧١	للدفاع عن حرية الفكر
١٧٣	للمعرض الأول للفن الحر
١٧٥	الفن المصري والمجتمع الحاضر
١٨٢	الفن والحرية تقدم معرض التلمساني
١٨٥	المعرض الثاني للفن الحر: الفن الحر في مصر
١٨٧	كلمة أولى للعقاد يساجل!
١٩٠	ملاحظات علي زهدي هسبيري .. جورج حنين .. رمسيس يونان
١٩٣	خارج للطبقات - رمسيس يونان
١٩٦	خطاب من روبرت التمان إلى رمسيس يونان
١٩٨	صوت يأتي من بعيد.. نيكولا كالا
٢٠٠	خطابات جورج حنين إلى نيكولا كالا
٢٠٥	للكلمة السوداء.. جورج حنين
٢٠٧	قصائد من جورج حنين
٢٠٩	إقبال
٢١١	إنتحار مؤقت
٢١٣	الإشارة الأكثر غموضا

٢١٦	جمال مستقر
٢١٨	رسوم رمسيس يونان
٢٢٠	قصة مبهمة .. جورج حنين
٢٢٣	فى الخط الأمامى
٢٢٥	كان ذلك فى الوقت
٢٢٩	ندوة اتيليه القاهرة
٢٤٦	لكنهم صنعوا المستقبل
٢٥٨	الفنان والمجتمع .. جلال السيد
٢٦٠	ضحكوا فى المقابر وتظاهروا من أجل الفقراء .. صلاح فائق
٢٦٦	السريالية فى مصر (عبد العال الحمامسى)
٢٦٨	السريالية فى مصر والقفز فوق الواقع (عز الدين نجيب)
٢٧٤	السريالية فى مصر (علاء الديب)
٢٧٥	السريالية فى مصر (مختار الطائر)
٢٨٣	الهوامش
٢٩٧	ألبوم مصور

صدر للمؤلف

الهيئة المصرية العامة للكتاب

Ministry of Culture - The Department of
Foreign Cultural Relations - Cairo

دار الشروق

(موسوعة مصر الحديثة - مؤسسة وورلد بوك)

الهيئة المصرية العامة للكتاب

الهيئة المصرية العامة للكتاب

دار الشروق

● السريالية فى مصر (طبعة أولى)

SURREALISME IN EGYPT ●

● راية الخيال

● مجلد الثقافة

● حيوية مصر

● نقوش على زمن

● فى تاريخ الفنون الجميلة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١١٧٢٨ / ١٩٩٨

ISBN 977 - 01 - 5916 - 6

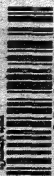


ومازال نهر العطاء يتدفق، تتفجر منه ينابيع المعرفة والحكمة من خلال إبداعات رواد النهضة الفكرية المصرية وتواصلهم جيلاً بعد جيل - ومازلنا نتشبت بنور المعرفة حقاً لكل إنسان ومازلت أحلم بكتاب لكل مواطن ومكتبة في كل بيت.

شبّت التجربة المصرية «القراءة للجميع» عن الطوق ودخلت «مكتبة الأسرة» عامها الخامس يشع نورها ليضيء النفوس ويثرى الوجدان بكتاب في متناول الجميع ويشهد العالم للتجربة المصرية بالتألق والجدية وتعتمدها هيئة اليونسكو تجربة رائدة تحتذى في كل العالم الثالث، ومازلت أحلم بالمزيد من لآلئ الإبداع الفكرى والأدبى والعلمى ترسخ في وجدان أهلى وعشيرتى أبناء وطنى مصر المحروسة، مصر الفن، مصر التاريخ، مصر العلم والفكر والحضارة.

سوزان مبارك

Bibliotheca Alexandrina



0222573



مطابع الهيئة

جنهان

مكتبة الأسرة
مهرجان القراءة للجميع
١٩٩٨